

Федеральное государственное автономное
образовательное учреждение
высшего образования
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Гуманитарный институт
Кафедра культурологии

УТВЕРЖДАЮ
Заведующий кафедрой

« ____ » _____ 20 __ г.

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

50.03.01 Искусства и гуманитарные науки

ЭКОЛОГИЧЕСКАЯ ТЕМА В НЕИГРОВОМ КИНО ХХІ ВЕКА НА
МАТЕРИАЛЕ АНАЛИЗА ФИЛЬМОВ «ЗЕМЛЯНЕ – ЭКСПЛУАТАЦИЯ
ЖИВОТНЫХ» Ш. МОНСОНА И «ЖИЗНЬ В ПРОШЕДШЕМ БУДУЩЕМ» С.
КУЧЕРЫ

Руководитель _____

канд. филос. наук А.В. Кистова

Выпускник _____

Т.А. Макарова

Продолжение титульного листа ВКР по теме «Экологическая тема в неигровом кино XXI века на материале анализа фильмов "Земляне - эксплуатация животных" Ш. Монсона и "Жизнь в прошедшем будущем" С. Кучеры.

Нормоконтролер

А.Е. Худоногова

РЕФЕРАТ

Бакалаврская работа по теме «Экологическая тема в неигровом кино XXI века на материале анализа фильмов "Земляне - эксплуатация животных" Ш. Монсона и "Жизнь в прошедшем будущем" С. Кучеры содержит 77 страниц текстового документа, 1 приложение и 53 источника литературы.

НЕИГРОВОЙ КИНЕМАТОГРАФ, ЭКОЛОГИЧЕСКАЯ ТЕМА, АНТРОПОЛОГИЧЕСКОЕ ВЛИЯНИЕ, БИОСФЕРА

Цель исследования: выявление особенностей демонстрации экологической темы в неигровом кино XXI века на материале исследования фильмов «Земляне – эксплуатация животных» Ш. Монсона и «Жизнь в прошедшем будущем» С. Кучеры.

Задачи, решаемые во время исследования:

1. Рассмотреть содержание понятий «неигровое кино» и экологическая тема»;
2. Выявить особенности неигрового кинематографа в XXI веке;
3. Рассмотреть специфику демонстрации экологической темы в неигровом кино;
4. Провести методологический анализ демонстрации экологической темы в произведении «Земляне – эксплуатация животных» Ш. Монсона;
5. Провести методологический анализ демонстрации экологической темы в произведении «Жизнь в прошедшем будущем» С. Кучеры;
6. Выявить сходства и различия демонстрации экологической темы в обоих произведениях киноискусства и определить тенденции развития экологического неигрового кино.

В результате исследования были обозначены понятия «неигровой кинематограф» и «экологическая тема». Были выявлены особенности неигрового кинематографа XXI века. Определена специфика демонстрации экологической темы на примере фильмов «Земляне – эксплуатация животных» и «Жизнь в прошедшем будущем». На основе этого были определены тенденции развития экологического кино.

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	4
1 НЕИГРОВОЙ КИНЕМАТОГРАФ XXI ВЕКА И ЭКОЛОГИЧЕСКАЯ ТЕМА.....	11
1.1 Особенности неигрового кинематографа в XXI веке.....	12
1.1.1 Понятие «неигровой кинематограф».....	16
1.1.2 Этапы развития неигрового кинематографа.....	18
1.1.3 Своеобразие неигрового кино XXI века.....	27
1.2 Демонстрация экологической темы в неигровом кино.....	29
1.2.1 Понятие «экологическая тема».....	30
1.2.2 Экологическая тема в кино XX века.....	31
1.2.3 Общие особенности экологической темы в кинематографе XXI века....	33
2 ЭКОЛОГИЧЕСКОЕ НЕИГРОВОЕ КИНО XXI ВЕКА.....	38
2.1 Анализ произведения неигрового киноискусства «Земляне – эксплуатация животных» Шона Монсона.....	38
2.2 Анализ произведения неигрового киноискусства «Жизнь в прошедшем будущем» Сьюзан Кучеры.....	48
2.3 Сходства и различия в демонстрации экологической темы в фильмах «Земляне – эксплуатация животных» Шона Монсона и «Жизнь в прошедшем будущем» Сьюзан Кучеры.....	60
2.4 Тенденции развития экологического кино.....	62
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	65
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ.....	69
ПРИЛОЖЕНИЕ А.....	74

ВВЕДЕНИЕ

Кинематограф на сегодняшний день является одним из важнейших видов искусства. Появившись относительно недавно, он смог завоевать всемирную

любовь и общепризнанность во многом благодаря универсальности визуального метода повествования.

С точностью сказать, полезен ли просмотр фильмов или нет – невозможно, однако то, что киноискусство обладает большим влиянием на зрителя – очевидно. Существует игровое и неигровое кино. Как правило, неигровое кино часто снято скрытой камерой, чтобы передать истину происходящего, увидеть мир таким, какой он есть. Темы неигрового кино часто зависят от общественной жизни, такие фильмы призваны научить человека-зрителя чему-либо, повлиять на него, заставить задуматься.

Произведение киноискусства «Земляне» Шона Монсона заставляет задуматься о проблеме, стоящей перед нашим обществом уже долгое время. Несмотря на то, что наше общество наделило всех людей равными правами, оно все еще нарушает базовые права животных. В развитых странах действуют законы по защите домашних питомцев от жестокости, однако эти законы не обеспечивают должной защиты животным. Большая часть населения закрывает глаза на постоянные примеры проявления жестокого отношения к “братьям меньшим” и хочет верить, что еда на их столе произведена из животных, “убитых гуманно”. После просмотра “Землян”, невозможно оставаться наивным. Реальные сцены жутких издевательств над животными, снятые на скрытую камеру, превосходят даже самый страшный фильм ужасов. Речь уже идёт об экологической проблеме – сокращение биоразнообразия. Эта проблема не менее серьёзная, чем загрязнение окружающей среды или глобальное потепление. Проблему антропогенного воздействия на биосферу так же поднимает неигровое произведение киноискусства – «Жизнь в прошедшем будущем» Сьюзан Кучеры. Здесь зритель не увидит мучений “братьев наших меньших”, однако та же проблема будет освещена другим путём – путём демонстрации интервью со многими известными биологами. Как ни странно, неигровое кино с каждым годом набирает обороты. Зрителям становится

интересно уже не просто смотреть на красивую картинку, а наблюдать за актуальной проблемой в пределах кинотеатра.

Таким образом, **актуальность** данного исследования состоит в том, чтобы обозначить тенденции в демонстрации экологической проблемы в неигровом кино. Ответить на вопросы: как выражается проблема в фильмах разных годов, что изменилось, полезен ли просмотр таких фильмов, поможет ли он в экологическом образовании людей. Так же данное исследование позволит выявить пути развития такого жанра, как экологическое кино.

Степень изученности

Наибольшее количество источников посвящено изучению экологических проблем, стоящих перед человечеством в XXI веке. В книге «Современные проблемы экологии и природопользования»¹ Н.В. Барановской, Т.В. Усмановой и И.А. Матвееенко представлены основные вопросы и объекты экологии, а так же обозначено антропогенное воздействие на биосферу, что является необходимым для исследования на данную тему. С экологическими проблемами невозможно разобраться, если не обратить внимание на книгу «Введение в экологию. Наша прекрасная планета»² Е.С. Воробьёвой. Здесь простым, доступным языком поясняется сложившаяся в современном мире природы ситуация. Так же о причинах экологического кризиса в современном мире посвящена книга Фридмана В.С. «Глобальный экологический кризис»³.

Следующий блок источников относится к изучению неигрового кино, в целом. История становления выразительного киноязыка кинодокументалистики хорошо описывается в книге известного киноведа доктора искусствоведения Прожико Г.С. «Экран мировой документалистики»⁴. А.А. Пронин посвятил

¹ Современные проблемы экологии и природопользования / Н.В. Барановская, Т.В. Усманова, И.А. Матвееенко / Под общ. ред. Н.В. Барановской – Томск: Изд-во Томского политехнического университета, 2013. – 192 с.

² Воробьева, Е. С. Введение в экологию. Наша прекрасная планета. – М., 2015. - 597 с.

³ Фридман В.С. Глобальный экологический кризис. – М.: МГУ – 2017. - 448 с.

⁴ Прожико Г.С. Экран мировой документалистики (очерки становления языка зарубежного документального кино) – М.: ВГИК, 2011 – 320 с.

свою монографию «Mass-док: презумпция нарративности»⁵ исследованию современной массовой документалистики. Впервые в этом произведении в отечественной практике исследования кинотекста документальный фильм представлен с позиций современной нарратологии. Так же Пронин исследует функции документального фильма в своей диссертации «Документальный фильм как публицистический нарратив: структура, функции, смысл»⁶. А. Пронин выделяет две функции документального кинопроизведения: повествовательную и когнитивную. Прожико Г.С. уделял внимание не только зарубежному документальному кинематографу, но и отечественному. Его книга «Концепция реальности в экранном документе»⁷ посвящена эволюции концепции реальности в отечественной кинодокументалистике. Исследование взаимоотношений неигрового кино с государством и обществом представлено в книге Людмилы Джулай «Документальный иллюзион: Отечественный кинодокументализм — опыты социального творчества»⁸. Для исследования неигрового кино потребовалось изучить статью С.А. Баблевской «Охота за реальностью: скрытая камера в документальном кино»⁹, где автор рассуждает о поведении человека под камерой и вне. Так же стоит упомянуть другую статью С.А. Баблевской, которая поднимает проблему восприятия неигрового кинематографа «Неигровое кино: от вымысла к мифотворчеству»¹⁰. Задачей данной статьи было рассмотреть соотношение понятий «документальный» и «неигровой» фильм, так как это напрямую влияет на восприятие кинопроизведения. О новой, современной волне неигрового кинематографа в

⁵ Пронин А.А. Mass-док: презумпция нарративности. ИД «Петрополис», Санкт-Петербург, 2016. — 244 с.

⁶ Пронин А.А. Документальный фильм как публицистический нарратив: структура, функции, смысл — Санкт-Петербург: Диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук — 2016 - 360с.

⁷ Прожико Г.С. Концепция реальности в экранном документе. - М.: ВГИК, 2004. - 454 с.

⁸ Джулай Л. Документальный иллюзион: Отечественный кинодокументализм — опыты социального творчества. 2-е изд. доп. и перераб. — М.: Материк, 2005. — 240 с.

⁹ Баблевская С.А. «Охота за реальностью»: скрытая камера в документальном кино // Успехи современной науки и образования. — С., 2017. — 120-123 с.

¹⁰ Баблевская С. А. Неигровое кино: от вымысла к мифотворчеству // Проблемы филологии, культурологии и искусствоведения в свете современных исследований. 2016. — С. 16-19

XXI веке обсуждается в статье Е.С. Трусевича «Неигровое кино в интернете, ТВ и киноэкране: особенности восприятия».¹¹

Для исследования темы необходимо обратиться к вопросу художественной коммуникации зрителя и произведения искусства. О знаковой системе в кино и об особенностях киноязыка информация представлена в книге Юрия Лотмана «Семиотика кино и проблемы киноэстетики»¹². В это книге говорится о киноязыке, который, в свою очередь, образует кинотекст и кинообраз. Тема художественной коммуникации поднимается в монографии М. В. Тарасовой и В. И. Жуковского «Коммуникативные основы художественной коммуникации»¹³. В данной монографии рассмотрены отношения зрителя и произведения искусства как субъектов художественной коммуникации, представлены правила данного вида коммуникации и ее этапы. Так же тема художественной коммуникации зрителя и произведения искусства рассматривается в монографии М. В. Тарасовой «Теория и практика диалога зрителя и произведения искусства»¹⁴. В этой монографии рассматривается специфика художественного диалога зрителя и произведения неигрового вида кино. Природу киноязыка раскрывает книга Ж. Делёза «Кино»¹⁵.

Одним из объектов исследования является неигровой фильм «*Земляне – эксплуатация животных*» Шона Монсона, вышедший в 2005 году. Другим объектом исследования является фильм «*Жизнь в прошедшем будущем*» Сьюзен Кучеры. В ходе анализа современных фильмов была использована актуальная информация с таких сайтов как «Википедия», «Кинопоиск», «FilmPro», «Hollywoodreporter». Здесь находится базовая информация о дате выпуска фильма, о процессе кинопроизводства, аспекты и специфика работы над каждым этапом создания фильма. Важной информацией является так же

¹¹ Трусевич Е. С. Неигровое кино в интернете, ТВ и киноэкране: особенности восприятия // Вестник электронных и печатных СМИ 2016. – С. 100-113

¹² Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. — Таллин: Ээсти Раамат, 1973. — 92 с.

¹³ Тарасова М. В., Жуковский В. И. Коммуникативные основы художественной культуры – Красноярск: Сиб. Федер. ун-т, 2010 – 109с.

¹⁴ Тарасова М. В. Теория и практика диалога зрителя и произведения искусства – Красноярск: Сиб. Федер. ун-т, 2015. – 236с

¹⁵ Делёз Ж. Кино. — М.: Ад Маргинем, 2019. — 560 с.

интервью с режиссером, оператором и другими участниками съемочной группы. Статьи на сайтах «Film Inquiry» и «Cinemaholics» представляют плоды исследования и анализа фильмов. Как таковых статей или произведений литературы по конкретным фильмам в доступе нет.

Таким образом, стоит отметить, что экологическая тема и особенности неигрового кинематографа достаточно хорошо изучены, но исследований экологической темы в неигровом кино на конкретных примерах нет. Однако такое исследование могло бы помочь обозначить дальнейшие перспективы этого жанра в неигровом кино.

Объект исследования

Объектом данного исследования является современное кино, посвящённое экологическим проблемам, примерами которого выступают «Земляне – эксплуатация животных» Ш. Монсона и «Жизнь в прошедшем будущем» С. Кучеры.

Предмет исследования

Предмет исследования – идейное содержание – демонстрация экологической темы – данных произведений киноискусства.

Цель

Целью данной работы является выявление особенностей демонстрации экологической проблемы в неигровом кино XXI века на материале исследования фильмов «Земляне – эксплуатация животных» Ш. Монсона и «Жизнь в прошедшем будущем» С. Кучеры.

Задачи

Для достижения цели необходимо выполнение следующих задач:

1. Рассмотреть содержание понятий «неигровое кино» и экологическая тема»;
2. Выявить особенности неигрового кинематографа в XXI веке;

3. Рассмотреть специфику демонстрации экологической темы в неигровом кино;

4. Провести методологический анализ демонстрации экологической темы в произведении «Земляне – эксплуатация животных» Ш. Монсона;

5. Провести методологический анализ демонстрации экологической темы в произведении «Жизнь в прошедшем будущем» С. Кучеры;

6. Выявить сходства и различия демонстрации экологической темы в обоих произведениях киноискусства и определить тенденции развития экологического неигрового кино.

Методология

Основные положения современной теории изобразительного искусства и концептуальные принципы теории художественной коммуникации.

- Метод философско-искусствоведческого анализа произведений изобразительного искусства, строящийся на методах и примерах анализа произведений искусства, представленных в монографии В.И. Жуковского;

- Общенаучные методы категориального исследования: анализ, синтез, дедукция, индукция, экстраполяция, аналогия, мысленный эксперимент.

Гипотеза

Результатом исследования является выявление сходств и различий демонстрации экологической проблемы в произведениях неигрового киноискусства «Земляне – эксплуатация животных» Ш. Монсона и «Жизнь в прошедшем будущем» С. Кучеры. А в связи с этим, определение тенденций развития неигрового кинематографа в этой области.

Теоретическая и практическая значимость

Данное исследование может использоваться в учебном процессе студентов-киноведов в качестве примера анализа кинематографических

произведений и разбора жанровой структуры научно-фантастического фильма. Так как тема исследования затрагивает тенденции научно-фантастических фильмов 2010-х годов, то информация может быть полезна для курса лекций по истории западного кинематографа и теории современного кино.

1 НЕИГРОВОЙ КИНЕМАТОГРАФ XXI ВЕКА И ЭКОЛОГИЧЕСКАЯ ТЕМА

Прежде чем анализировать экологическую тему в неигровом кинематографе XXI века, необходимо понять, что из себя представляет неигровой кинематограф, в целом. Требуется определить этапы развития неигрового кинематографа, а также выявить, что такое экологическая тема.

Кроме того, для дальнейшего исследования нужно определить, как экологическая тема в неигровом кино представлялась в XX веке и как она представлена сейчас – в XXI веке.

Именно поэтому данная глава нацелена на изучение различных источников, помогающих понять своеобразие неигрового кинематографа XXI века и экологической темы в неигровом кино.

1.1 Особенности неигрового кинематографа в XXI веке

Документалистика 60-х предоставила кинематографистам новые приёмы и эстетические нормы в исследовании реальности. Отказ от иллюзии автономной картины действительности, которая на самом деле представляла эстетическую модель авторской интерпретации жизни (вспомним Грирсона), привела к новой программе отношений автора и реальности, которую можно определять, как диалогическую. Причём, формируются две ветви этого диалога, находя свою специфическую структуру в способе повествования.

Первая — вводит автора в пространство фильма как провоцирующее начало, разрушая независимость течения жизненного процесса и создавая тем самым как бы новое пространство, где камера и автор являются не сторонними наблюдателями, но стиле- и смыслообразующим фактором. Наиболее ярким представителем данного направления можно назвать Ж. Руша и его последователей в «синема-верите». Здесь диалог с персонажами ведётся видимым зрителем автором, и откровения действительности на экране рождаются из этого контакта.

Вторая ветвь сохраняет иллюзию спонтанного развития жизненных процессов на экране, авторы скрупулёзно фиксируют жизненный пласт и его

персонажей, собирая экранный «эквивалент» куска жизни из многочисленных деталей и мельчайших драматургических сцен, сочинённых самой действительностью. Казалось, что принцип невмешательства, декларированный сторонниками этого творческого метода, позволяет им сохранить свободу развития жизни и в её экранном аналоге. Однако, на самом деле, внешняя правдоподобность экранного зрелища опирается в лентах этого рода на довольно жёсткую драматургическую схему авторского понимания этих процессов, что находит своё осуществление в тщательном и филигранном отборе, и монтажном формировании экранного текста. Своим лидером кинематографисты данного направления считают Р. Ликока и его поклонников «прямого кино».

На рубеже 80-х годов происходит очередная кинотехническая «революция», существенно расширившая как производственные возможности создания документальных лент, так и число людей, вовлечённых в творческий процесс создания фильма. Речь идёт о вторжении в кинопроизводство видеотехнологий. Лёгкие видеокамеры, достаточно простые в использовании, лишённые трудностей и ограничений работы с киноплёнкой, позволили выбросить понятие «лимит» из дневных и ночных кошмаров режиссёров и операторов и оказались вполне доступными не только профессионалам, но и любителям. Вновь возникает потребность пересмотреть критерии профессионализма в данном виде творчества. Рождаются целые направления, основанные на мемуарной, дневниковой форме экранной рефлексии, которая многими рассматривается как современный язык экранного документа. Вместе с тем сохраняются убеждённые сторонники высокой требовательности к профессиональному умению выразить авторские идеи в художественно ёмкой кинематографической форме.

Рассматриваемое время отмечено развитием сформировавшихся в 60-е годы новых производственных схем создания и продвижения произведений кинодокументалистики. «Театральный показ», то есть прокат документальных лент в кинотеатрах, — всегда желаемая для авторов форма встречи со

зрителями, — остаётся явлением уникальным, хотя история последней трети XX века и содержит весьма внушительный список документальных лент, показанных в кинотеатрах. Правда, путь в «театральный показ» ныне связывается с более высокими требованиями к технологическому качеству и зрелищности, что вынуждает создателей вкладывать дополнительные средства в подготовку специальных копий для показа на киноэкране: переозвучание с созданием стереоэффектов, перевод на киноплёнку и т.д.

Более надёжным путём к зрителю становится телеэкран. С развитием кабельного вещания и возникновением различных специализированных спутниковых каналов формируется устойчивая потребность в неигровых киноформах как социальной публицистики, так и различных жанров просветительского кино. Конечно, отношения между творцами и хозяевами телеканалов далеки от гармоничных. Все эти годы и по сей день создатели острой и актуальной социальной документалистики, как и оригинальных художественно новаторских лент, испытывают серьёзные трудности по продвижению своих произведений к зрителю. Всё это привело к настойчивой борьбе общественности за создание финансовых и организационных возможностей сохранения, и развития этого вида кинематографа. Основной формой поддержки кинодокументалистов является бюджетное финансирование через систему экспертного отбора, осуществляемого компетентными специалистами наиболее перспективных творческих заявок отдельных авторов.

Дополнительным средством поддержки развития этого вида кино является создание общественных каналов телевидения, ориентированных на показ лент актуального и социально значимого содержания. Иногда эти каналы выступают и в виде продюсеров, финансирующих заинтересовавшие их проекты.

Наиболее последовательно поддерживает профессиональных документалистов кабельный канал НВО, начавший свою деятельность с 1972 года. Именно этот канал организовал первую трансляцию через спутниковый сигнал боя боксёров Али и Фрезера в 1976 году. Руководство поддерживало

творческие проекты и ветеранов американской документалистики таких, как братья Майслс, Алана и Сюзен Реймондов, Д. Фридмана, Д. Алперта, и молодых: Джессики Ю, Р. Кеннеди, Д. Берлингера, Б. Синофски и других.

Среди специализированных телеканалов интерес к документалистике проявлял Тед Тёрнер и его информационный канал, который появился в 1980 году вначале как американский новостной канал и сразу завоевал 1,7 миллионов зрителей. К 1985 году их число увеличилось до 33 миллионов, что составило 40% всех зрителей страны¹⁶. Освоив спутниковые системы, CNN стал интернациональным.

Другой канал — «Дискавери» — начался как кабельный, декларируя свою задачу так: «помочь людям изучить их мир, а также удовлетворить своё естественное любопытство». С самого начала канал предлагал дифференциацию по интересам: «История», «Учебный», «Дом и сад», «Американская киноклассика» и другие. К 2003 году канал имел 86 миллионов зрителей в США и 425 миллионов в 155 странах. При очевидной специфике материала и CNN, и «Дискавери» воспитывают у зрителей потребность и понимание выразительности документально запечатлённой реальности¹⁷.

Ареной столкновения разных эстетических программ становятся ныне весьма многочисленные кинофестивали неигровых экранных форм, позволяющие иным авторам просто показать своё кино, другим же — сравнить свою творческую программу с работами коллег. Почти все кинофорумы документалистов сопровождаются, как правило, дискуссионными встречами и творческими «круглыми столами».

Именно широкий обмен опытом на различных фестивальных площадках привёл к оперативному освоению новаций, предъявленных представителями самых географически далёких «мест обитания» документалистов. Последующее развитие коммуникационных технологий, в частности, сети

¹⁶ Новикова А. Современные телевизионные зрелища: истоки, формы и методы воздействия. — СПб.: Алетейя, 2008. — 208 с.

¹⁷ Комуцци Л. В. Какие истории рассказывают сегодня телевидение в России и США? // Век информации. — 2016. — № 2. — С. 137–142.

Интернет, активизировало интеграцию сообщества документалистов, прежде всего, в области художественных поисков.

Вместе с тем, давние национальные традиции как культуры в целом, так и конкретно документалистики создают особенный рисунок художественных предпочтений у создателей, и у зрителей экранного документа.

Таким образом, сегодняшняя панорама экранной документалистики мира, какой она предстаёт на многочисленных фестивалях, составлена из широкого спектра стилевых направлений, вбирающих как опыт публицистического репортажного исследования реальности, так и метафорического авторского постижения мира. Именно свобода выбора современными документалистами системы выразительных средств, порождающая многообразие экранных форм, заставляет иных критиков и историков делить весь разнообразный поток документальных фильмов на отдельные «резервации» и определять их существование в рамках своих табуированных границ. На пресс-конференциях при обсуждении программ фильмов всё ещё вспыхивают споры о правомерности применения тех или иных приёмов, звучат реплики: «Это — не документальное кино, потому что...» и далее выдвигаются упреки автору за желание выйти из стандартного узнаваемого облика документального произведения.

1.1.1 Понятие «неигровой кинематограф»

Неигровое кино — это особый жанр в кинематографии, который кардинально противоположен игровому и художественному кино.

Исходя из особенностей русской речи, трудно определить явное отличие игрового кино от неигрового. Следовательно, нужно рассматривать различие этих двух видов, исходя из английской терминологии, где слова «fiction» и «non-fiction» означают «с вымыслом» и «без вымысла». Другими словами, неигровое кино характеризуется съемкой реальных событий, которые

действительно имели место быть. Понятия «неигровое кино» и «документальное кино» не являются тождественными, поскольку при съемке документального кино существует масса постановочных сцен, которые предназначены для большей эффектности фильма. Поэтому объединять два таких столь разных жанра в одно понятие невозможно.

Неигровой фильм – это фильм о реальной жизни¹⁸. И тогда появляется проблема, документальные фильмы о реальной жизни, однако они не являются реальной жизнью. Они даже не окна в реальную жизнь.

Таким образом, неигровые фильмы – это портреты реальной жизни, использующие реальную жизнь в качестве сырья, созданные художниками и техниками, которые принимают мириады решений о том, какую историю рассказать кому и с какой целью.

Следовательно, можно сделать вывод, что неигровое кино – это фильм, который делает все возможное, чтобы представить реальную жизнь и при этом не манипулирует ею. Однако это не так – нет ни единого способа сделать фильм без влияния и манипулирования информацией. Выбор темы, редактирование, микширование звука – все это – манипуляции. Известный американский теле- и радио журналист Эдвард Марроу однажды сказал: «Тот, кто считает, что каждый отдельный фильм должен представлять собой "сбалансированную" картину, ничего не знает ни о балансе, ни о картинах»¹⁹.

Таким образом, самое главное, что должен решить режиссёр – это насколько сильно ему дозволено манипулировать полученной информацией. Неигровой фильм рассказывает о реальной жизни, с претензиями на правдивость. Как сделать это честно и добросовестно – это бесконечная дискуссия, с разными ответами. Неигровой фильм определяется и переопределяется с течением времени, как создателями, так и зрителями. Зритель, безусловно, формирует смысл любого документального фильма,

¹⁸ Aitken, Ian (ed.). Encyclopedia of the Documentary Film. – New York: Routledge, 2005. – 1513 p.

¹⁹ Aufderheide Patricia Documentary Film: A Very Short Introduction – Oxford: Oxford University Press, 2007. – 147 с.

сочетая свои собственные знания и интерес к миру с тем, как режиссер представляет ему фильм. Ожидания аудитории также основаны на предыдущем опыте; зрители ожидают, что их не обманывали и не обманут. Зритель ожидает, что ему расскажут о реальном мире то, что является правдой.

1.1.2 Этапы развития неигрового кинематографа

Существует несколько способов, позволяющих обозначить этапы развития неигрового кинематографа. И одним из таких является разделение исходя из хронологии. Начало истории неигрового кино связано с зарождением кинематографа в целом.

1) *Начало* (до 1900 года). Первый этап, действительно, можно охарактеризовать как «начало» - начало производства кино. Эпоха раннего документального кино прошла под знаком доминирования процесса демонстрации одного события. Одиночные события, снятые единой сценой, запечатлеются в фильме. Термин документального кино появился только в 1926 году, потому на заре кинематографа этот термин не употреблялся и вообще не существовал.

Короткие фильмы, создаваемые в те годы, назывались актуальными фильмами, фильмами о действительности. Как известно, первые фильмы длились около 1 минуты, и до 20 века в концепции композиции фильма понятия какой-либо истории, рассказа не существовало. Для фильмов была характерна концентрация внимания на одном событии, не разворачивание цепи событий, а демонстрация единственного события.

Образец раннего дюлюмьеровского документального кино – это серия медицинских хирургических исследовательских фильмов режиссера Эжен-Луи Дуайена. Он самостоятельно записывал операции, которые проводил (более 60 операций). Эти эксперименты были предприняты в период с 1898 по 1906 годы. Фильмы для него выступали обучающим материалом и учили корректировать ошибки операций. Таким образом, возникают научная, исследовательская, обучающая, образовательная и терапевтическая функции первых неигровых

фильмов. Все эти функции в дальнейшем в более широком смысле подхватят другие режиссеры неигрового кино. В это же время снимал Этьен Жюль Мари французский физиолог. Объектом его наблюдений были птицы в полете, а в 1892 снимал крупные планы человеческих губ.

Работы Томаса Эдисона шли по иному пути, нежели работы его предшественников (направленность в бизнес). Он со своим кинетоскопом создавал картинки в стиле водевиля. Это были выступления танцором, жонглеров, фокусников, которые всегда находились на определенном фиксированном расстоянии от камеры и изображались на черном фоне. Концепция игры определяет эксперименты Эдисона. В 1894 году на созданный американцем Уильямом Диксоном «Кинетограф» (одним из первых устройств для записи движущегося изображения) был снят «Карменсита» — короткометражный, немой, черно-белый фильм. В фильме показана танцовщица по имени Карменсита. Несмотря на то, что фильм длится 21 секунду, студия снимала его 6 дней. В итоге получилось 15 метров киноленты на 35-мм киноплёнке.

В марте 1895 года состоялся съезд фотографов, на котором впервые был произведён закрытый показ фильма «Выход рабочих» Братьев Люмьер. Для широкой публики раскрытие изобретения Люмьер произошло в декабре 1895 года на бульваре Капуцинок. Люмьер создавали не мир в каком-то искусственном замкнутом пространстве, а мир вокруг, пространство улиц, природы, света, всё это стало местом жизни самой камеры. «Камера — идеальный инструмент, чтобы схватить жизнь в её полете». В первый год ими было снято около 50 фильмов. В результате деятельности операторов в 1907 году коллекция Люмьер получила около 750 фильмов.

Первый фильм, снятый в Российской империи — дело рук француза, оператора братьев Люмьер Камилля Серфа - «Коронация Николая Второго» (1896 год) представляет из себя жанр хроники. «Донские казаки» 1907 г. —

документальный фильм, изображающий сцены из повседневной жизни казаков и джигитовки.

2) 1900-1920. В начале 20 века особой популярностью пользовались фильмы о путешествиях. Очень часто прокатчики использовали для названия жанра этих фильмов понятие сцены. В то время, такие фильмы часто назывались просто сцены. Они продвигали концепцию документального кино как способ виртуального путешествия. Одним из наиболее важных ранних фильмов, который вышел за пределы простой демонстрации сцен, был фильм «Земля охотников за головами» 1914 года. В этом фильме действовали коренные американцы, т.е. индейцы. Этот фильм рассказывал историю постановочным образом. Основные стиливые сюжетные ходы, которые были использованы в этом фильме – это введение элементов экзотики, стиль примитивизм и обращение к жизни примитивных народов. Важно, что это был один из первых фильмов с этнографической задачей. «Нанук с Севера» (1922) Роберта Флаэрти, с деятельности которого начинается этнографическое кино.

Не малое значение в документальном кино этого периода имеют и фильмы-наблюдения. Одной из главных киностудий, на которой создавались подобные фильмы, была киностудия Патэ. Яркий пример – фильм «Москва в снегу» 1919 года. Основная тема – московская зима 1919 года. Продолжительность 7 минут. Композиция достаточно сложная, фильм состоит из 4 частей.

Жанр фильма путешествия также использовался и для разработки цветного кино. Одним из репрезентантов был фильм «Юг» Фрэнка Хёрли 1919 года. Фильм рассказывал о неудачной антарктической экспедиции Эрнеста Шеклтона 1914 года. Фрэнк Хёрли был фотографом, и он сделал много цветных фотографий в ходе экспедиции, а потом соединил все свои записи в этом документальном фильме.

Возможные причины спада интереса к неигровому кино:

1. Съёмки производились по единообразной схеме.
2. Рост документального кино был остановлен однотипностью сюжетов фильмов.

3) *Неигровое кино 1920-х годов*. Для 20-х годов 20-го века характерно появление *поэтической* концепции в неигровом кино. Она заключалась в отсутствии чёткого сюжета. Фильм – живописное произведение.

Симфонические фильмы города были авангардными фильмами, сделанными в 1920-1930-х годах. На эти фильмы особенно повлияло современное искусство: кубизм, конструктивизм и импрессионизм («Берлин – симфония города», 1927 г.). Городской симфонический фильм, как следует из названия, обычно основан вокруг крупного столичного города и стремится запечатлеть жизнь, События и деятельность города. Он может быть абстрактным и кинематографическим («Берлин» Вальтера Ратмана) или использовать русскую теорию монтажа («Человек с киноаппаратом» Дзиги Вертова). Но самое главное, городской симфонический фильм похож на кино-поэму и снимается, и редактируется как «симфония». Люди формируют кадры, но не являются главными героями.

Киноправда – как отдельный блок фильмов, актуальных на данном этапе. Центральной фигурой стал Дзига Вертов²⁰. Основной своей задачей он считал запечатление вращения жизненного цикла. Снимал то, что реально происходило, без разрешения на съёмку, так как кино-глаз всепроникающий, ему доступно большее, чем человеческому. Драма содержится в прозе жизни, а значит объект кино-глаза – драма жизни («Шагай, совет», 1926 г.).

Не стоит забывать и о традиции *кинохроники*, то есть о съёмке актуальных событий. Кинохроника иногда инсценировалась, однако обычно это было воссозданием событий, которые уже произошли, а не попыткой управлять ими. Например, большая часть боевых кадров начала 20-го века была

²⁰ Documentary film. [Электронный ресурс] – Режим доступа: https://en.wikipedia.org/wiki/Documentary_film

инсценирована: операторы обычно прибывали на место после крупного сражения и воспроизводили сцены, чтобы снять их.

4) *Пропагандистское кино 30-х.* В 1930е годы в кино особенно распространилась концепция пропаганды. Это означает, что фильмы заранее создавались с определенной целью – убедить аудиторию встать на определенную точку зрения. Идеологические задачи явного пропагандизма отмечают такой фильм как «Триумф воли» Лени Рифеншталь, заказанный Адольфом Гитлером. Основным сюжетом этого фильма стал съезд партии нацистов. В съёмках фильма было задействовано около 160 человек, среди которых было 36 операторов. 30 камер работали одновременно. В общей сложности было отснято несколько сотен часов. Лени Рифеншталь следовала заветам Дзиги Вертова: снимать без вербального слова, без титров, только визуальный язык. Таким образом большое внимание уделено знакам в фильме. Например: эпизод с приземляющимся самолётом Гитлера символизирует сошествие месии с небес.

Концепция пропаганды, концепция защиты определенной социальной позиции, идеологически выверенное кино создавалось и в других странах. В 1931 году голландский режиссёр Йори Ивенс - мастер поэтического документального фильма приезжает по приглашению В. Пудовкина в СССР. Он провел здесь почти год, собирая материал и работая над кинолентой «Песнь о героях» 1932 г. В центре фильма — магнитогорские строители доменных печей. Съёмочная группа Ивенса жила в бараке, в таких же суровых условиях, как и рабочие, так что под конец им даже было присвоено звание «бригады ударного труда».

В 1930 г. в СССР выходит фильм Михаила Калатозова «Соль Сванетии», рассказывающий о жизни общины сванов Ушкул, расположенной в верховьях реки Ингури, Грузия. Отрезанная от остальной страны горной грядой, община живёт по суровым законам родового строя — жертвоприношения, обряды похорон и др. В фильме затрагиваются темы религиозности как порока

общества, которое из-за своих пережитков не может развиваться и процветать, фильм имеет явную пропагандистскую идеологическую подоплёку.

В Испании в 1933 г. выходит фильм «Земля без хлеба» Луиса Бунюэля. Ужасающий документальный отчет с сюрреалистической окраской о борьбе за выживание деревенских крестьян, безнадежно прикованных к своей нищете и неграмотности. Очень честно демонстрируется жизнь за гранью бедности, состояние крайней нужды. Визуальное описание человеческих бед доходит до экстремальной точки. Сюрреалистическое начало преобладает. В период с 1933 по 1936 этот фильм был запрещен в Испании.

В Великобритании Джон Гирсон (1898-1972) в 1930-х впервые использовал термин «документальное кино». Джон Гирсон критиковал Флаэрти (говорил, что нужно обратить взгляды людей не на истории, которые происходят на конце света где-то далеко, а показывать то, что происходит рядом с ними). В 1929 году снял свой первый фильм «Рыбаки». Основным предметом рассмотрения в фильме – общество рыболовов. За счет успешного проката этого проката рыночный киноблок британского проката стал разрастаться. Пол Рота, Стюарт Лег, Артур Элтон, Эдгар Ансти, Бейзил Райт (это было собрание молодых людей, продвигавших концепцию Дзиги Вертова).

5) 1940-е. Начнём с того, что главное событие в этот период истории – Вторая мировая война. Вместе с этим событием кино меняет свою основную функцию. В больших объёмах начинают сниматься фильмы-призывы, боевые фильмы. Эта концепция военного фильма начала развиваться еще в 1939 году. С этого времени кинематография начала восприниматься и как орудие войны.

В 1939 году по заказу министерства обороны Германии выходит фильм «Крещение огнём» Ханса Бертрама. «Кампания в Польше» (1942 г) Фриц Химер, «Вечный еврей» (1942 г). Все эти фильмы, заказанные германским правительством выполняли функцию подъёма патриотического духа, военной агитации.

В это же время в ответ на гитлеровскую пропаганду начинает активизироваться военный кинематограф других стран. Так в Великобритании режиссёр Хамфри Дженнингс изображает жизнь Англии во время Второй мировой войны. Режиссер без каких-либо авторских комментариев обращает внимание на многие аспекты жизни гражданского населения, на беспорядки и лишения, вызванные войной. Он снимает такие фильмы как «Лондон сможет это вынести», «Слушайте Британию» (1942), «Война началась» (1943), «Безмолвная деревня» (1943). В военных фильмах Дженнингса было открытие важного в обыденном, внимание к людям, к их каждодневному подвигу и стойкости, тонкие сопоставления эпизодов, изобретательный звукозрительный монтаж и ярко выраженная точка зрения. Дженнингс обнаружил, что люди военного времени – чрезвычайно участливые и необыкновенно обаятельные. Они живут более высокой жизнью и гораздо более готовы открыть свои объятия и упасть в чужие. В этом смысле они лучше, как киноматериал, и их переживания суть часть того чувства, того волнения, которого мы всегда искренне пытаемся добиться, стремясь, чтобы оно разлилось по жизни. В фильмах Дженнингса превалирует метод наблюдения. В отличие от немецких фильмов того времени, режиссёр не показывает ненависти к врагу.

В США выходит серия фильмов под названием «Почему мы воюем?». В эту серию входили картины: 1. «Прелюдия войны» (1942); 2. «Нацисты наносят удар» (1942); 3. «Битва Британии» (1943); 4. «Битва России» (1943); 5. «Битва Китая» (1944); 6. «Война приходит в Америку» (1945). Особенность американского неигрового кинематографа тех лет заключается во взгляде со стороны. В то время как большинство европейских и азиатских стран почувствовали войну на себе, режиссёры США могли объективно освещать то, что, по их мнению, происходит в очагах войны.

В СССР документальное кино имело особую функцию. Фильмы пропагандировали героизм, стойкость, мужественность. Целью фильмов было вселить веру в победу, показать то, что вся страна дружно борется и выживает во имя победы Советского Союза. В 1942 г. по распоряжению Сталина выходит

фильм Леонида Варламова «Разгром немецких войск под Москвой». Примечательно для того времени, что в съёмках участвовали 15 фронтовых операторов, которые снимали по отдельности в разных местах. В фильме представлены события периода октября 1941 — января 1942, рассказывается о защитниках города Москвы. В фильме есть кадры боёв на подступах к Москве, Тулы, Сталиногорска, кадры уничтоженных деревень, убитых мирных жителей и советских военнопленных, а также кадры разбитой немецкой бронетехники, убитых и плененных немецких солдат. В 1943 г. выходит фильм «Сталинград» Леонида Варламова. В этот фильм вошли киносъёмки, произведённые пятнадцатью фронтовыми кинооператорами за 6 месяцев, они дают полную картину событий битвы за Сталинград. Фильм уникальный, так как по нему можно проследить весь ход этой битвы от начала до конца.

6) *Неигровое кино 1950-1960-х годов.* Послевоенные годы. Обозначилась позиция обвинения в неигровом кино. Обвинение было против человечества — как оно позволило произойти такому, как война? «Суд народов», 1946 год. Режиссёры занимают позицию документалистов-обвинителей. Андре и Аннели Торндайк продолжили традицию компилятивного кино Эстер Шуб, то есть архивный материал подкреплялся позицией автора. Урок истории, как предупреждение об опасности повторения войны. «Ночь и туман» 1955 года Алена Рене выбирает объектом исследования концлагеря. Соединения цветного и чёрно-белого, как жизни и смерти. Фильм в качестве наблюдателя. Имеется закадровый голос — метод объяснения — знак человеческого присутствия. Киноленты, похожие на суд.

Появление жанра кино-правды — *Cinema Verite*. Появление такого течения обозначилось в французском неигровом кино. Оно возникло в связи с убеждением, что зритель попал в некую ловушку кинолжи — необходимость подчинения властям, создание ложного мнения о «прелести» войны. Соединённые штаты Америки не отставали от тенденции правдивого кино. Так образовалось течение «*Direct Cinema*», то есть «прямое кино». Это не просто направление, а целая философия. Идти к истине прямым путём. Против

студийной организации съёмочного процесса – съёмка должна происходить только на месте событий. С появлением ручной камеры, а значит с появлением возможности следовать за персонажем, главным принципом становится не статичность, а динамичность. Метод интервью больше не используется, ведь персонаж способен раскрыть себя в действии. Значимую роль в создании таких кинолент играют монтажёры, потому как почти всё, что отснято берётся в фильм. Режиссёр в зависимости от задумки занимает позицию либо невмешательства, либо соучастия.

7) 1970-1980-е годы. Выдвигается концепция социальной ответственности. Джозеф Стрик снимает фильм «Интервью с ветеранами», за который получает Оскар «Лучший неигровой фильм». Фильм – катализатор антивоенных действий. Киноленты о столкновении республиканского и диктаторского режима. Позднее женщины выходят на первый план в неигровом кино.

8) Современное неигровое кино. Это новый этап в неигровом кино, который берёт своё начало с 1990-х годов. Аналитики кассовых сборов замечают, что неигровое кино становится более популярным, нежели в 1970-е годы. Яркими примерами выступили «Фаренгейт 9/11», «Неудобная правда», «Земля», «Марш Пингвинов». Проявляется интерес к природе, к осмыслению того, как мы живём сейчас. Разрыв между документальным фильмом и повествованием постепенно стирается, и некоторые работы носят очень личный характер, такие как «Развязанные языки» (1989) и «Черный есть – черного нет» (1995) Марлона Риггса, в которых сочетаются выразительные, поэтические и риторические элементы, подчёркивается субъективность, а не исторически достоверные материалы. Однако всё так же, как и на ранних этапах, неигровое кино остаётся средством влияния на зрителя. Благодаря новой технике фильмы стали красочнее и интереснее, а значит влиятельнее²¹.

Таким образом, было выделено восемь этапов развития неигрового кинематографа. В разные временные промежутки неигровое кино по-разному

²¹ Ellis, Jack C., and Betsy A. McLane. A New History of Documentary Film. – New York: Continuum International, 2005. – 385 p.

воспринималось как зрителями, так и режиссёрами. Когда-то оно имело большое влияние на окружающих, затем стало менее популярным. Однако сейчас неигровое кино переживает свой расцвет – всё более глубокие темы им затрагиваются, а потому всё интереснее зрителю оно становится. Последний – этап современного неигрового кино – отметился особенно яркими и качественными, как формой так и содержанием. Этот период требует отдельного рассмотрения, потому как, во-первых, он продолжается в настоящее время и, во-вторых, недостаточно исследован на данный момент.

1.1.3 Своеобразие неигрового кино XXI века

История кинематографа в последний период 20-го века и начало 21-го была сформирована отчасти новыми технологиями и расширением медийной культуры, которую такие технологии и сформировали. В 1980-х годах, например, широкое распространение получил видеомагнитофон. Видеомагнитофон открывает новые возможности для распространения фильмов в виде видеокассет, обеспечивая более широкое распространение и более легкий доступ к произведениям. Точно так же новые системы кабельного и спутникового телевидения, которые позволили средствам массовой информации транслироваться непосредственно в домах, создали дополнительные рынки для распространения фильмов и источники доходов для кинопроизводителей. В последующие годы распространение и расширение возможностей компьютерной анимация, а также цифровые видеокамеры и DVD (цифровые видеодиски) ускорили эти тенденции, поскольку компьютер стал новой производственной единицей в кинематографе, а сеть Интернет площадкой для распространения фильмов. Одним из результатов этих изменений стало появление на мировой арене новых кинематографистов.

Азия

Постепенно после культурной революции, когда китайские кинематографисты стали известны всему миру, неигровое кино стал более

коммерческим и более политическим, а, следовательно, более противоречивым в глазах китайских властей. Сейчас в современном Китае определилось Шестое поколение кинематографистов, часто работающее независимо от официальных студий и ориентированное на современные городские сюжеты, изображающие социальные вопросы, связанные с быстрым ростом городов Китая.

В конце XIX века начал выделяться Иранский неигровой кинематограф. Так как это довольно закрытая страна, кинематографисты выбрали для себя путь созерцания.

Для Японии стала характерна индивидуальная работа кинематографистов. В новом столетии режиссёры приобрели свой собственный узнаваемый стиль.

Европа, США

Современный неигровой фильм отличается, допустим, от стиля Синема Верите, который был раньше. Напротив, интервью проработаны; повествование присутствует, кинематография может быть сложной, также присутствует большое количество постпроизводства: обработка видеоматериала после съёмок эпизодов фильма, подготовка и изготовление компьютерных объектов, редакция, монтаж, озвучивание и обработка материала фильма. С переходом от Синема Верите появился более объёмный режиссерский контроль, очень похожий на стиль документальных фильмов Майкла Мура.

Большое развитие в отношении стилей современных документальных фильмов часто приписывается Кену Бернсу. Его использование архивных и изобразительных элементов стало вехой документального производства, названной «эффектом Кена Бернса».

Выпуски современных документальных фильмов в кинотеатры стали чрезвычайно успешными в последнее десятилетие, обозначился рост кассовых сборов. Некоторые критики утверждают, что в современном документальном фильме отсутствует «элемент истины». Потенциальная финансовая выгода

искажает правду и нацелена на конкретную аудиторию. В любом случае, современное неигровое кино будет продолжать развиваться.

Кассовые сборы показывают, что документальные фильмы достигли беспрецедентного пика в современной культуре. Хотя современные документальные фильмы затмили неигровое кино типа Синема Верите, на протяжении многих лет, есть большое количество фильмов, которые всё ещё производятся и вдохновлены философией Синема Верите²².

В XXI веке документальные фильмы стали побеждать на крупнейших фестивалях. Режиссеры переходят из лагеря неигровых в игровые — и потом обратно, а также совмещают одно с другим, иногда в рамках одного фильма. Документальный конкурс на фестивалях все чаще привлекает большее внимание публики, чем основной²³.

Таким образом, в XXI веке обозначились новые векторы развития неигрового кино в разных странах. Азиатское кино выбрало своё собственное своеобразное направление. В других странах появился новый ориентир – США. Однако бесспорно то, что сейчас неигровое кино достигло своего беспрецедентного пика.

В данном параграфе неигровое кино было рассмотрено со стороны истории и теории. Понимание того, что такое неигровое кино, его истории и своеобразия, даёт возможность глубже проанализировать такой феномен, как экологическое неигровое кино.

1.2 Демонстрация экологической темы в неигровом кино

Как известно, кинематограф составляет значительную часть современной культуры и оказывает большое влияние на восприятие мира. Тема защиты окружающей среды занимает в нем особое место, так как ее невозможно отнести к какому-то определенному жанру. «Экологическими» бывают драмы и

²² Хибард Мэтт Comparing Documentary Styles: Cinéma Vérité to Modern Docs // The Beat – S., 2015.

²³ Долин Антон Мировое кино. Тенденции двадцать первого века // СЕАНС № 65. СО ВСЕМИ ОСТАНОВКАМИ – М., 2016.

комедии, мультипликационные и документальные ленты, художественные фильмы и серьезные философские работы. В некоторых из них тема экологии едва заметна, в то время, как в других остро поднимаются злободневные экологические проблемы.

1.2.1 Понятие «экологическая тема»

«Экология» — слово, состоящее из греческого «ойкос» - ‘дом’ и «логос» — ‘наука’. Получается, что дословно «экология» — это наука о доме. Но, конечно, само понятие намного шире, многогранней, интересней, чем кажется, если отталкиваться от этого определения.

Экология — это наука, изучающая взаимодействие живых организмов с окружающей средой²⁴. Исходя из перевода составного термина, это наука о доме. Но под словом «дом» в экологии понимают не то или, точнее, не только то жилище, в котором проживает конкретная семья, отдельный человек или даже группа людей. Под словом «дом» здесь понимается целая планета, мир — дом, в котором живут все люди. И, конечно, в разных разделах экологии рассматриваются отдельные «комнаты» этого «дома».

Экология изучает всё, что как-то взаимодействует или влияет на живые организмы. Это очень объёмная наука, которая затрагивает добрую сотню актуальных вопросов для человека и его жизни на земле²⁵.

Виды экологии:

- Промышленная экология — направление, занимающееся изучением влияния на окружающую среду промышленных предприятий и процессов;
- Экология отрасли — каждая отрасль занимательна и интересна с точки зрения экологии;

²⁴ Воробьева, Е. С. Введение в экологию. Наша прекрасная планета. – М., 2015. - 597 с.

²⁵ Изучение экологических проблем // История взаимоотношений в системе «природа-общество». [Электронный ресурс] – 2017. – Режим доступа: https://vuzlit.ru/1268069/izuchenie_ekologicheskikh_problem

- Сельхоз-экология — изучает влияние и взаимодействие сельского хозяйства с окружающей средой;
- Эволюционная экология — изучает процессы эволюции живых организмов и влияние их на среду обитания;
- Валеология — наука о качестве жизни и здоровье человека;
- Геоэкология — изучает геосферу планеты и её обитателей;
- Экология морей и океанов — направлена на изучение вопросов чистоты водной поверхности земли;
- Социальная экология — наука о чистоте социальной области;
- Экономическая экология — направлена на разработку алгоритмов рационального использования ресурсов планеты;
- Экология биосферы — раздел, изучающий среду обитания человека и глобальные изменения в ней.

Исходя из вышесказанного, следует, что *экологическая тема* – это тема, в которой освещаются экологические аспекты того или иного вида. Также экологическая тема затрагивает вопросы экологического просвещения граждан. Целью использования экологической темы является попытка обратить внимание на сложившуюся экологическую ситуацию, заставить человека задуматься об окружающем мире и отношении к нему.

1.2.2 Экологическая тема в кино XX века

Животные были одними из первых предметов для кинематографистов, снимались как милые домашние животные, так и мертвые трофеи и экзотические существа. Постепенно с ростом документального фильма в коммерческом плане, животные субъекты стали использоваться чаще, так как стоят они дешевле, чем актеры. Документальный фильм о природе, также называемый “environmental film”²⁶, теперь является основным поджанром, стабильно используемым кинематографистами. Документальные фильмы о

²⁶ Aufderheide Patricia Documentary Film: A Very Short Introduction – Oxford: Oxford University Press, 2007. – 147 с.

природе, которые на первый взгляд кажутся откровенными и идеологически нейтральными, разоблачают наши представления об отношениях людей с окружающей средой.

Ранние фильмы о природе обладали двумя, казалось бы абсолютно противоположными целями: научной и развлекательной. Со временем две эти цели слились в одну, которая стало неким обучающим развлечением.

В конце XIX века, научные эксперименты с фотографией – в том числе запечатление французскими физиологами птиц в полете – подтолкнули на создание движущейся картины. Ученые ухватились за кино как за способ объективного документирования их наблюдений, однако из-за того, что они обращали большое внимание на визуальную составляющую, качество их экспериментов и наблюдений падало. Более общий интерес документальных фильмов популяризировал научные знания. Ранняя британская серия короткометражных документальных фильмов, названная "Тайны природы", длилась с 1922 по 1933, стала предвестием поздних фильмов о природе.

Со временем стало популярным снимать фильмы-сафари на натуре. Один из первых документальных фильмов на эту тему – «Охота на белого медведя» 1903 года. Затем в 1910 году был представлен фильм «Рузвельт в Африке» - в то время зрители уже предпочитали больше яркого действия на экране, поэтому для этого фильма были подделаны некоторые сцены, а также животные специально забивались, чтобы получить захватывающие кадры.

Позднее в отличие от жестоких фильмов-сафари, появились созерцательно-спокойные киноленты, в которых показывался изысканный баланс природы. Здесь человек стал опасным нарушителем. Работа шведского режиссера Арне Суксдорфа, чья лирическая природа в документальных фильмах стала мировым хитом и примером для каждого, следовал этому стилю. Его самый известный документальный фильм «Большое приключение» 1953 года, наполнено лирическим взглядом маленького мальчика на природу. Работа

Суксдорфа вдохновила другие буколические фильмы; возможно, самым известным был фильм Жоржа Рукье «Фарребик» 1946 года, который продемонстрировал хронику сезонов на французской ферме.

Студия Уолта Диснея синтезировала темы опасности, благородной дикости и благоговения в новаторском приключенческом сериале «Настоящие приключения», запущенном в 1948 году в короткометражном фильме «Остров тюленей», удостоенным премии Академии кинематографических искусств.

Таким образом, экологическая тема в кино – это демонстрация природы в разных аспектах – наблюдения, слияния с природой, а так же демонстрация существующих экологических проблем. В XX веке неигровое кино на экологическую тему стало развиваться в русле развлекательного контента. Многие делали кинематографистами, чтобы привлечь своего зрителя. В фильмах почти не поднимались проблемы, связанные с окружающей средой, однако в последние годы была замечена тенденция, следуя которой кинематографисты, своего рода, считали человека опасным для природы.

1.2.3 Общие особенности экологической темы в кинематографе XXI века

«Настоящие приключения» подстегнули кинематографистов на создание длительных мировых сериалов таких, как «Британские фильмы о природе» 1982 года. Так называемые документальные фильмы «blue-chip»²⁷ стали основным продуктом международного документального производства для телевидения. Такие документальные фильмы показывают диких животных, отсутствие человека или, наоборот, человеческое влияние, а также драматическое повествование, вызванное размножением и хищничеством (секс и насилие). «Голубая планета» - сериал BBC/Discovery Channel, выпущенный в 2001 году – является прекрасным примером. Эта захватывающая серия

²⁷ Aufderheide Patricia Documentary Film: A Very Short Introduction – Oxford: Oxford University Press, 2007. – 147 с.

фильмов, полная технологического волшебства и природного чуда, исследует океаны мира без особого намека на то, что действия человека меняют условия для необычных животных, которых они показывают.

В XXI веке неигровое кино вырвалось на широкие экраны в IMAX. Насекомые «Жуки!» в 3D 2003 года, крупные млекопитающие «Дельфины!» 2000 года и множество фильмов с акулами, морскими обитателями погружают зрителей в истории природных чудес с небольшим вмешательством человека. Росту популярности фильмов в кинотеатрах в начале двадцать первого века также поддерживалась «blue-chip» фильмом. Французский фильм «Птицы» Жака Перрена 2001 года предлагает зрителям удивительные крупные планы птиц, взлетающих, в полете и приземляющихся для проведения своих сезонных миграций. Популярный международный хит Люка Жаке «Марш пингвинов» 2005 года рассказывает о сезонной борьбе пингвинов за размножение в условиях Антарктики. Любовная история в фильме стратегически игнорирует базовые принципы жизни пингвинов, поскольку они спариваются только на один сезон. Также в фильме присутствует обсуждение глобального потепления, угрожающего существованию птиц.

Некоторые независимые кинематографисты, однако, бросили вызов зрителям, требуя осмыслить их отношение к животным и природной среде. «Крыса» 1998 года и «Естественная история курятины» 2000 года Марка Льюиса - это хроника причудливых, отвратительных и необычных отношений людей со своими домашними животными. «Человек-гризли» Вернера Херцога 2005 года рассказывает о печальной судьбе исследователя-любителя Тимоти Тредвелла, сумасшедшего документалиста, который жил в медвежьей берлоге, принял медведей за своих друзей, и был съеден одним из них. Херцог противопоставляет ошибочный сентиментализм Тредвелла его собственному нигилизму и вере во врожденную жестокость природы. Он сопоставляет нарциссизм Тредвелла со своим собственным и умудряется представить медведей в более достойными, чем любой человек из фильма.

Одним из самых успешных документальных фильмов всех времён можно считать фильм о природе – «Неудобная правда» Дэвиса Гуггенхайма 2006 года. Благодаря бывшему вице-президенту Элу Гору, выступающему с ярко-иллюстрированной лекцией о глобальном потеплении, фильм ставит людей в центр истории о стихийных бедствиях. Используя драматические картины тающего льда, симуляцию подъема воды, затопляющей Манхэттен, анимацию тонущего белого медведя и удивительные графики и диаграммы, Гор демонстрирует актуальность проблемы. В фильм включены личные воспоминания: ферма отца, местная река, несчастный случай с сыном, смерть сестры. Он озвучивает свою неспособность убедить политиков начать действовать в отношении глобального потепления, говоря, что им нужно услышать это от своих избирателей. Сочетание научных данных, природной красоты, ошеломляющих картин катастрофы и личностных трансформаций подготовило зрителей к хорошей новости в конце: *человеческие действия могут спасти нашу планету.*

Фильм «Земляне – эксплуатация животных» Шона Монсона представляет зрителю антропологическое влияние на биосферу нашей планеты. Этот фильм уже конкретно нацелен на критику общества, в отношении издевательств над животными. Шон Монсон напоминает, что все мы – земляне – обитатели Земли, поэтому у человека нет никаких привилегий, позволяющих так относиться к животным.

Эти фильмы резко контрастируют с традициями фильмов-сафари и диснеевских фильмов о природе, потому что они фокусируются на человеческих действиях и взаимодействии — не только с животными, но и с экосистемами, в которых мы все живем. Они также помогают нам увидеть то, чего нет во многих программах и фильмах о природе, и они дают нам модели для новых подходов к истории нашей окружающей среды.

Таким образом, в XXI веке экологические фильмы приняли более серьёзную окраску. Если в XX веке кинематографисты не особо заикливались

на влиянии человека на окружающую среду, то сейчас на это обращается особое внимание. Режиссёры неигровых фильмов XXI века стали больше рефлексировать, тем самым заставляя зрителя проводить рефлексию над своими действиями по отношению к природе.

Пока документальные фильмы на экологическую тему заполняют каналы и категории на просторах телевидения и в кинотеатрах, они будут продолжать представлять хронику современности, намеренно или нет, освещая отношения с окружающей средой. Продвижение жанра экологического кино в настоящее время тесно связано со здоровьем глобальной экосистемы, поэтому сейчас зрители и режиссёры обращают особое внимание на эту тему.

Выводы первой главы

В завершении анализа понятий «неигровое кино» и «экологическая тема», можно подвести итог, что эти понятия многогранны. Понятия «неигровой» фильм и «документальный» не являются тождественными. Неигровые фильмы – это портреты реальной жизни, использующие реальную жизнь в качестве сырья. Итак, исходя из хронологии, было выделено восемь этапов развития неигрового кинематографа. В разные временные периоды неигровой кинематограф обладал разными свойствами и функциями, но никогда не терял своей способности влиять на зрителя. Изначально неигровые фильмы рассматривались только с образовательной стороны, затем с исследовательской, этнографической, поэтической, пропагандистской, рефлексивной, обвинительной, социальной и личностной. Согласно этим сторонам определялись функции, которые выполняло неигровое кино.

Посредством анализа понятия «экологическая тема», выяснилось, что экологическая тема - это та, в которой освещаются экологические аспекты того или иного вида. В свою очередь, экологическая тема в кино – это демонстрация природы в разных аспектах – наблюдения, слияния с природой, а так же демонстрация существующих экологических проблем. Когда неигровой

кинематограф только зарождался, экологическая тема сразу стала для него привлекательной. Со временем отношение к экологическому кино менялось. Изначально экологическое неигровое кино рассматривалось режиссёрами только в русле развлекательного контента. Позднее, в XXI веке, режиссёры неигрового кино стали обращать внимание на состояние окружающей среды, оценивать его и делать основной проблемой для своих кинолент. Режиссёры неигровых фильмов XXI века, снимая фильмы на экологическую тему, стали чаще обращаться к антропологическому влиянию, тем самым заставляя зрителя проводить рефлекссию над своими действиями по отношению к природе.

В настоящее время зрителю мало смотреть на просто красивую картинку, мало кого сейчас можно удивить «поездом, прибывающим на станцию», экологическая тема в неигровом кино требует тщательного анализа состояния экосистемы и рассмотрения актуальных экологических проблем с целью их решения. Продвижение жанра экологического кино в настоящее время тесно связано со здоровьем глобальной экосистемы. Рассмотрение своеобразия экологического кино XXI века даёт понимание того, в каком ключе нужно анализировать объекты данного исследования.

2 ЭКОЛОГИЧЕСКОЕ НЕИГРОВОЕ КИНО XXI ВЕКА

В данной главе подробно рассматриваются два произведения неигрового киноискусства на экологическую тему. Для анализа намеренно было взято кинопроизведение из начала XXI века – 2005 года – и кинопроизведение недавнего года выпуска – 2018. Таким образом, возможно отследить изменения в демонстрации экологической темы в неигровом кино, а также определить тенденции дальнейшего развития жанра.

2.1 Анализ произведения неигрового киноискусства «Земляне – эксплуатация животных» Шона Монсона

Задачами параграфа являются определение и анализ метода, модели киноповествования. Определение киноглаза, его носителя, характеристика плана и анализ материальных знаков. Анализ индексных, иконических знаков и определение модели эталонного человека. Определение идеи произведения неигрового киноискусства и фиксация функций произведения.

Неигровой фильм «Земляне – эксплуатация животных» Шона Монсона вышел в 2005 году. Шон Монсон – известный в определённых кругах режиссёр, продюсер, актёр и сценарист, активист, зоозащитник, веган и просто человек, который всей душой переживает за эксплуатацию животных, расизм и некорректное поведение к ним человека.

После выхода фильма в сети сразу же появились влиятельные мнения. Известный американский актёр, продюсер, клипмейкер и музыкант, человек – Хоакин Феникс – чей голос за кадром ведёт зрителя на протяжении всего фильма, высказался о нём так: «Из всех фильмов, над которым я работал, об этом говорят больше всего. Каждый, кто видел „Землян“, рассказывает о нём ещё троим»²⁸. Со слов Феникса можно понять, что этот фильм, по его мнению, никого не может оставить равнодушным. Австралийский философ. Именной профессор биоэтики Принстонского университета, зоозащитник Питер Сингер,

²⁸ «NATION EARTH is the independent production company responsible for the films EARTHLINGS & UNITY» [электронный ресурс], 2005 г. Режим доступа: <http://www.nationearth.com/>

известный своей книгой «Освобождение животных» также высказался о фильме положительно: «Если бы каждый человек в мире мог посмотреть только один фильм, я бы выбрал „Землян“». Это очень значимые слова, Сингер пожелал посоветовать именно «Землян» не потому что этот фильм ему понравился, а потому что тот отражает действительность мира. Том Риган, американский философ, занимающийся теорией о правах животных, профессор философии в отставке в Университете Северной Каролины, после просто данного произведения негрового кино заявил: «Для тех, кто посмотрел „Землян“, мир никогда не будет прежним»²⁹.

Методы

Первое сообщение, отправляемое произведением негрового киноискусства, определено материальными знаками, которые, в свою очередь, определяются методом и моделью киноповествования.

Согласно теории негрового кино Билла Николса³⁰, систематизация произведений этого вида киноискусства позволяет выделить шесть *методов*, в соответствии с которыми выполнен фильм. В одном кинопроизведении может быть представлено несколько методов.

В данном произведении негрового киноискусства преобладает *метод объяснения*. Так как закадровый голос выполняет главенствующую функцию в прояснении некоторых моментов в фильме, например, что значит термин «землянин» или же о первозданных жизненных силах на Земле. Закадровый голос направляет зрителя, иногда даже с назидательным характером, заставляя принять и осмыслить поднятую в фильме проблему расизма человечества по отношению к животным.

Так же в фильме «Земляне» нельзя не заметить такой метод, как *наблюдение*. Задачей данного метода является запечатление камерой действительности. Камера становится невидимкой и не вмешивается в процесс.

²⁹ «Шон Монсон "Земляне"/ "Earthlings"» [электронный ресурс], 2012г. Режим доступа: <http://www.liveinternet.ru/community/879104/post144449556/>

³⁰ Николс Билл «Введение в документалистику» - Блумингтон: Издательство Индианского университета, 2001 г. – 138с.

Зритель действительно может наблюдать множество сцен, снятых скрытой камерой, использование которой приводит к появлению неожиданных ракурсов и точек наблюдения. Например, иногда кадры даже чёрно-белые, так как сняты не на современную технику, а иногда они сняты из кармана куртки, и зритель видит её края.

В расширенной версии «Землян» в самом начале перед нами предстаёт режиссёр – Шон Монсон, который повествует о сложностях создания данного кинопроизведения, фильм создавался около шести лет, собрать материал было невероятно трудно, а иногда даже опасно. Однако после создания фильма трудности не отступили, его не хотели показывать нигде, никто не хотел смотреть правде в глаза – об этом говорит Шон Монсон, из чего следует, что фильм так же обладает *методом демонстрации*, в котором приветствуются откровения режиссёра, его личная позиция, подчёркиваются силы, потраченные режиссёром на создание фильма.

Итак, были рассмотрены основные методы киноповествования в произведении неигрового киноискусства «Земляне – эксплуатация животных» Шона Монсона, а именно методы объяснения, наблюдения и демонстрации. Документальное кино отличается наличием голоса, который представляет авторскую позицию. Голос же неигрового кино определяется методом. Таким образом, методы неигрового кино – это оригинальные способы повествования, выработанные неигровым кино. Анализ методов производства помог в раскрытии специфики знаковых систем в произведении и в определении основной художественной идеи.

Премьера «Землян» состоялась на фестивале Artivist Film Festival в 2005 году, где фильм выиграл награду в категории «Лучший документальный фильм». Картина получила награду Бостонского кинофестиваля и кинофестиваля в Сан-Диего, где также премией Humanitarian Award за свою работу над фильмом был награждён Хоакин Феникс.

Модели неигрового киноискусства – определённые неигровые схемы повествования, которые неигровое кино берёт из других областей культуры и адаптирует их. Модели обозначают принадлежность неигрового кино к документальному дискурсу. Обычно выделяется 11 таких моделей, в одном фильме могут совмещаться несколько из них.

Фильм «Земляне – эксплуатация животных» объединяет в себе несколько моделей повествования. Основной моделью можно назвать *модель защиты*, где главными задачами являются приведение доказательств поставленной проблемы и убеждение зрителя встать на нужную точку зрения. В данном кинопроизведении это происходит с помощью закадрового голоса, который напрямую говорит о существующей проблеме эксплуатации животных людьми, подкрепляя это кадрами различных издевательств, то есть доказывая, и призывает прекратить это. Так же в фильме использована *модель расследования*, задачами которой являются собирание материалов-свидетельств, формирование проблемы-дела и предложение решения поставленной проблемы. О собирании материалов свидетельствует постоянная съёмка насильственных действий по отношению к животным и вставка некоторых уже существующих видео – это подводит зрителя к пониманию поставленной проблемы, а решение предлагается Шоном Монсоном в начале расширенной версии «Землян».

Были рассмотрены основные модели киноповествования: модель защиты и модель расследования. Модели предполагают использование определённых приёмов обработки художественного материала.

Материальные знаки

Материальный кинознак, определение значения которого может играть ключевую роль в освоении зрителем законов кинопроизведения и в раскрытии основной художественной идеи – это *Киноглаз*.

Киноглаз часто подвижен, пытается ухватить тот или иной момент. Много резких смен ракурсов съёмки. Киноглаз выступает в роли любопытного

наблюдателя, желающего подглядеть за происходящим, в процесс он не вмешивается, и часто является невидимым.

Носителем киноглаза выступает словно сам зритель. Камера не устойчива, что усиливает эффект «натурального зрения» подглядывающего. При этом зритель занимает позицию свидетеля событий. Вход в сюжет происходит визуально, посредством наблюдения со стороны. Даже если зритель захочет, он не сможет ворваться в фильм и помочь животным, как и киноглаз, который не собирается вмешиваться – он собирает доказательства.

Крупных планов почти нет, это следует из отсутствия профессиональной техники – часто сцены были сняты на скрытые камеры или телефон. В фильме преобладают *дальние и средние планы*, чтобы указать на масштабность происходящего, а так же потому, что многие сцены не могли быть сняты вблизи, они снимались далеко в «засаде».

Материальный знак - *монтаж* в произведении неигрового киноискусства играет важную роль. Именно при монтаже можно заметить истинную позицию режиссёра.

В данном фильме материал – отдельные кусочки съёмки – собирался на протяжении шести лет, затем отбирался и монтировался. Даже самые ужасные кадры были вставлены в фильм, тем самым, по словам самого режиссёра, он хотел не напугать, а вдохновить зрителя. Монтаж можно назвать *сравнительным* – часто сначала используется положительная картина, а потом отрицательная для предания определённого настроения кинопроизведению.

Следующими материальными знаками, вступающими в диалог со зрителем, являются свет и тень, а так же цвета. Фильм представлен зрителю в *тёмных тонах* часто из-за использования киноглаза в качестве скрытой камеры.

Различные *цвета* в произведении по-разному влияют на зрителя. В данном кинопроизведении преобладает красный цвет. *Красный* – агрессивный цвет, цвет боли, пульсирующей крови. Цвет власти – человечества, которое решило, что находится выше остальных рас, что может себе позволить многое.

Красный цвет имеет большое влияние на зрителя, не случайно его так много в картине, ведь именно влияние на человека-зрителя и является основной задачей фильма. Вторым доминирующим цветом можно назвать *синий*, либо его оттенок – *голубой*. *Синий цвет* обозначает нечто превосходящее человека. Данный цвет в фильме появляется в местах обитания диких животных, в местах, куда ещё не ступила нога человека. В сцене, когда голубой чистый океан поглощается красным цветом, можно заметить, что синий так же - цвет спокойствия, умиротворения, но красный разрушает это спокойствие, врываясь в картину.

В конце фильма преобладает *серый цвет*. Как известно, *серый* – цвет бездействия и застоя. Здесь кинопроизведение призывает зрителя задуматься, всё ли правильно делают люди на экране, должно ли всё так остаться или нужно что-то менять в своих привычках и предпочтениях.

Воздействие цвета и света поддерживается действием звука. На протяжении всего фильма звучит закадровый голос Хоакина Феникса. Голос назидательный, призывающий к действию, он выразителен и выполняет познавательную функцию. Саундтрек к фильму был написан веган-активистом Ричардом Мелвилл Холлом. Музыка в фильме не привлекает особого внимания, а является больше фоновой, иногда она затихает, позволяя зрителю услышать истошные крики замученных животных.

Таким образом, были определены и проанализированы основные материальные знаки произведения неигрового киноискусства «Земляне – эксплуатация животных» Шона Монсона. Материальные знаки влияют на знаки остальных уровней, являясь основой для их раскрытия. Они формируют у зрителя восприятие главной идеи фильма часто на уровне неосознанного восприятия, их фундаментальные значения не зависят от определенного контекста, а их восприятие не ограничено лингвистическими, образовательными и прочими рамками.

Индексные знаки

Индексные знаки – персонажи неигрового кино – могут быть определены понятием «действующие лица».

Первое действующее лицо в расширенной версии фильма, вступающее в диалог со зрителем, сам режиссёр фильма – *Шон Монсон*. Данное действующее лицо выявляет своё значение посредством монолога, из-за чего открывается для зрителя в качестве «человека рассказывающего», а затем и «человека вопрошающего». Этот знак-индекс выступает в роли субъекта, производя сам действие рассказа.

Далее действующие лица чётко выделяются титрами в фильме.

Человечество – действующее лицо, выявляющее своё значение посредством раскрытия непосредственного действия перед камерой и через раскрытие в непосредственном взаимодействии с другими действующими лицами. Появляется такое качество человечества, как «человек действующий». Под человечеством зритель должен понимать не только людей, но и всё, созданное человеком: заводы, станции, скотобойни, различные развлекательные мероприятия и исследовательские лаборатории. Человечество является субъектом, проводящим различные действия над объектом. Хотелось бы отметить такой индексный знак, на котором заострил внимание автор фильма – *нож*. Нож – индексный знак разрушения, коварного злодейства и внезапной смерти. Этот знак индексирует отношение человечества к природе и животным.

Объектами же кинопроизведения являются *природа и животные*. Данные действующие лица вступают в диалог с человеком-зрителем в качестве жертв, над которыми совершает действие субъект произведения неигрового киноискусства. Под животными понимаются все живые существа: от домашних питомцев до дельфинов в океане. Природа же представлена истинными местами обитания животных: океаном, горами и многими другими частицами естества.

Модель эталонного человека

Каждое действующее лицо произведения неигрового кино способствует сложению целостной модели эталонного человека, которую презентует кинопроизведение.

В кинопроизведении «Земляне» модель эталонного человека рождается исключительно через индексацию зрителя на самого себя. Видя происходящее в кадре отсутствие порядка для необходимой организации жизни на земле, человек-зритель должен провести рефлексию на самого себя. Данное произведение активно действует на чувства и эмоции зрителя, поэтому он в состоянии, чтобы определить, каким должен быть эталонный человек, чтобы предотвратить дискриминацию по видовому признаку.

Набор индексных знаков формируется в соответствии с методом, в котором снимается неигровое кино. Так, в данном произведении неигрового киноискусства формируются знаки-индексы в соответствии с такими методами, как объяснения, наблюдения и демонстрации.

Иконические знаки

Посредством иконических знаков произведение демонстрирует зрителю связи, существующие между персонажами.

Сюжет фильма «Земляне» определяется взаимодействием главных действующих лиц таких, как человечество, животные и природа – данные индексные знаки можно определить в один – Земляне, что соответствует названию фильма. Следуя сюжету, фильм делится на несколько частей, каждая из которых затрагивает расизм человека к животным в разных областях: питомцы, пища, одежда, развлечения, наука. Во всех этих областях происходит взаимодействие главных персонажей. В ходе сюжета зритель узнаёт о жестокостях проявляемых человеком по отношению к животным и природе. Действия, разворачивающиеся в приютах для животных, где их умертвляют в газовых камерах или на скотобойнях, где убивают животных, находящихся в сознании, приводит в ужас.

В 1999 году Шон Монсон начал работать над серией социальной рекламы о стерилизации домашних питомцев. Сцены, которые он отснял в приютах для

животных в районе Лос-Анджелеса, настолько потрясли его, что проект вскоре эволюционировал в «Землян». Это произошло, потому что режиссёр не смог остаться равнодушным, он захотел воодушевить зрителя, прояснить ему разум, ведь это проблема не только эксплуатации животных и разрушения окружающей среды, но так же проблема фатальных последствий для всего человечества в будущем. Для того чтобы заявить об этом одной социальной рекламы было недостаточно, так появился фильм «Земляне». Фильм, шокирующий и откровенный, после которого сложно оставаться равнодушным и наивным.

Объект-языковое взаимодействие, как и все прочие этапы кинокоммуникации, определяется методом, в котором выполнен неигровой фильм.

Объект-язык произведения неигрового киноискусства «Земляне», на котором оно говорит со своим речевым партнёром-кинозрителем, включает знаки репортажа: происходит освещение материала с места событий, события не инсценируются, а воспроизводятся во всей их полноте. Автор репортажа, то есть репортёром выступает закадровый голос, он является активным наблюдателем и комментатором действий, происходящих на экране.

Следуя из метода объяснения, можно выявить, что объект-язык данного фильма так же включает в себя знаки журнальной статьи, где автор ставит задачу проанализировать проблему, обобщить её, донести до масс. В статье автор рассматривает отдельные ситуации, как часть более широкого явления. Автор аргументирует и выстраивает свою позицию через систему фактов – отрывков фильма, снятых в подтверждение жестокого обращения с животными.

Благодаря иконическим знакам произведения неигрового киноискусства, зритель понимает значимость и масштаб представленной проблемы расизма, сексизма и видовой дискриминации прав животных. Объект-язык произведения нацелен на продвижение идеи фильма в массы, его целью является задействование большого количества человек.

*Определение идеи и функций произведения неигрового киноискусства
«Земляне – эксплуатация животных» Шона Монсона*

Актуально-исторический аспект основной идеи произведения неигрового киноискусства

После просмотра сцен шокирующего обращения с животными, становится ясно, что в настоящее время защита животных со стороны государства недостаточна. Должны быть введены законы, запрещающие жестокость по отношению к животным, чтобы остановить ту нескончаемую пытку, которой они подвергаются. Фильм задает вопрос, который требует ответа: “Что это за общество и что это за люди, которые позволяют нашим ближайшим землянам страдать столь ужасным способом?” Очевидно, что животные чувствуют боль, осознают мир, в котором живут, и нуждаются в определенных правах, которые будут гарантировать им подобающее обращение. Однако животные не могут говорить сами за себя, — только люди, которые стремятся изменить существующее положение дел, могут помочь защитить их. Именно поэтому возникает такой фильм, как «Земляне – эксплуатация животных» в надежде добиться ответа на поставленный вопрос и изменения сознания людей.

Общечеловеческий компонент основной идеи произведения неигрового киноискусства

Общечеловеческий уровень основной идеи фильма позволяет кинозрителям неигрового кино подняться к осознанию актуальности рассказанных и показанных событий для индивидуальной картины мира.

В фильме «Земляне» зритель открывает для себя правду о человечестве, где несопротивление злу означает соучастие силам зла. Не виноват именно мясник, разделывающий тушу на скотобойне, или хозяин приюта, у которого нет вакцины, чтобы умертвить животное. Виноваты все люди. Как говорится, спрос рождает предложение. Многие оправдывают убийство животных необходимостью. Однако если сами животные охотятся друг на друга только с целью быть сытыми, то люди уже давно перешли границы дозволенного и

наслаждаются издевательством над живыми существами, убийство в современном мире стало, своего рода, развлечением.

Функция произведения неигрового киноискусства

Итогом анализа произведения неигрового киноискусства является достижение фильмом своего предназначения. Неигровой фильм «Земляне – эксплуатация животных» предназначает себя для выполнения функции раскрытия правды. Произведение помогает зрителю открыть глаза на происходящее, показывает правду, хоть и горькую. Это отчаянная попытка произведения именно раскрыть обратную сторону медали вкусной пищи на столе, красивой шубы или же хорошей рыбалки – обратить внимание на кровавые будни братьев наших меньших, которые стали для людей просто вещами. Каждый из нас потенциальный убийца, из-за которого ежедневно отнимаются миллионы бесценных жизней.

Данное произведение неигрового киноискусства создавалось для того, чтобы воодушевить и побудить зрителя к конкретным действиям. В ходе анализа произведения неигрового киноискусства «Земляне – эксплуатация животных» Шона Монсона были исследованы все знаковые системы. Определена модель эталонного человека, раскрыта основная идея фильма посредством фиксации функции кинопроизведения и определения актуально-исторического и общечеловеческого компонентов основной идеи произведения. Эта идея заключается в негативном антропологическом влиянии на биосферу Земли, а именно в расизме со стороны человека по отношению к животным.

2.2 Анализ произведения неигрового киноискусства «Жизнь в прошлом будущем» Сьюзан Кучеры

Задачами параграфа являются определение и анализ метода, модели киноповествования. Определение киноглаза, его носителя, характеристика плана и анализ материальных знаков. Анализ индексных, иконических знаков и

определение модели эталонного человека. Определение идеи произведения неигрового киноискусства и фиксация функций произведения.

Ещё одним объектом исследования является фильм «Жизнь в прошедшем будущем» Сьюзен Кучеры. Она произвела, написала, срежиссировала и сняла торговлю на свежем воздухе с участием Алекса Кокберна для журнала Nation (2009). Она сняла короткометражный документальный фильм "Improv(e)" (2011), в котором рассказывается о работе театральной труппы "Unusual Suspects" и подростков из средней школы имени Джона К. Фремонта в Лос-Анджелесе. Она режиссировала, снимала, редактировала и продюсировала удостоенный наград фильм "Дыхание жизни" с Ричардом Докинзом в главной роли (2014). Продюсером кинокартины стал Джефф Бриджес – американский актер, обладатель премий «Оскар» и «Золотой глобус». Помимо ряда других знаменитых фильмов, Бриджес снялся также в культовых картинах «Трон» и «Большой Лебовски», которые при провальном прокате оказали невероятное влияние на кинопроизводство, культуру и общество.

Методы

Как уже говорилось ранее, первое сообщение, которое отправляется произведением неигрового киноискусства, определено материальными знаками, которые, в свою очередь, определяются методом и моделью киноповествования.

Согласно теории неигрового кино Билла Николса³¹, систематизация произведений этого вида киноискусства позволяет выделить шесть *методов*, в соответствии с которыми выполнен фильм. В одном кинопроизведении могут сочетаться несколько методов.

В данном произведении неигрового киноискусства преобладает *метод соучастия*. В фильме представлен в виде интервью с различными учёными и людьми, которые разбираются в экологии, в антропологическом влиянии на

³¹ Николс Билл «Введение в документалистику» - Блумингтон: Издательство Индианского университета, 2001 г. – 138с.

биосферу Земли. Определённо, режиссёр активно взаимодействует с социальными актёрами, однако зритель не услышит ни одного вопроса от Сьюзан Кучеры. Режиссёр намеренно опускает свои вопросы, что подтверждает преобладание метода соучастия – не только со стороны режиссёра, но и со стороны респондентов – их мысли никто не прерывает и не направляет, и постепенно ответы каждого складываются в один.

Также в фильме «Жизнь в прошедшем будущем» присутствует *метод объяснения*. Закадровый голос сопровождает зрителя на протяжении всего фильма, выполняя, своего рода, поясняющую функцию. Например, когда речь идёт об эволюции видов или же о системе отношений. Закадровый голос нельзя назвать назидательным, однако он вопрошающий, заставляющий зрителя начать рефлекссию. Задавая вопросы, закадровый голос обретает лицо Джеффа Бриджеса – известного американского актёра с активной социальной позицией.

Итак, были рассмотрены основные методы киноповествования в произведении неигрового киноискусства «Жизнь в прошедшем будущем» Сьюзан Кучеры, а именно методы соучастия и объяснения. Документальное кино отличается наличием голоса, который представляет авторскую позицию. Голос же неигрового кино определяется методом. Таким образом, методы неигрового кино – это оригинальные способы повествования, выработанные неигровым кино. Анализ методов производства помог в раскрытии специфики знаковых систем в произведении и в определении основной художественной идеи.

Модели неигрового киноискусства – определённые неигровые схемы повествования, которые неигровое кино берёт из других областей культуры и адаптирует их. Модели обозначают принадлежность неигрового кино к документальному дискурсу. Обычно выделяется 11 таких моделей, в одном фильме могут совмещаться несколько из них.

Фильм «Жизнь в прошедшем будущем» объединяет в себе несколько моделей повествования. Основной моделью можно назвать модель защиты, где главными задачами являются приведение доказательств поставленной проблемы и убеждение зрителя встать на нужную точку зрения. В данном кинопроизведении это происходит с помощью интервью с известными научными деятелями, которые напрямую говорят о существующей проблеме антропологического влияния на биосферу Земли. Это подкрепляется соединением кадров реально существующих городов, дикой природы, загрязнения окружающей среды. Так же в фильме использована модель расследования, задачами которой являются собирание материалов-свидетельств, формирование проблемы-дела и предложение решения поставленной проблемы. О собирании материалов свидетельствует вставка уже имеющихся видеофайлов, иногда даже чёрно-белых, в которых представлено развитие цивилизации. А вместе с тем и влияние этого развития на природу.

Так, были рассмотрены основные модели киноповествования: модель защиты и модель расследования. Модели предполагают использование определённых приёмов обработки художественного материала.

Материальные знаки

Материальный кинознак, определение значения которого может играть ключевую роль в освоении зрителем законов кинопроизведения и в раскрытии основной художественной идеи – *это Киноглаз*.

Киноглаз статичен. При съёмке респондентов он не выбирает сложные ракурсы, не заглядывает исподтишка. В процесс он не вмешивается, остаётся нейтральным. Статичность киноглаза, в свою очередь, доказывает твёрдость убеждений респондентов, другими словами – каждый из них уверен в своих высказываниях.

При этом кинооко, используемое в видеовставках, наоборот, подвижное. Оно всепроникающее, подбирается вплотную к животным, природе и людям.

Делает то, что недоступно простому человеческому взгляду. Этот приём наталкивает на мысль о том, что люди не замечают не только того, что происходит вокруг, но и того, что происходит с ними.

Во время интервью респонденты чаще всего предстают перед зрителем средним планом, что приближает их к зрителю. Он чётче внимает и начинает задумываться, что всё, о чём говорят люди на экране, находится достаточно близко. Дальние планы так же часто фигурируют в фильме, чтобы продемонстрировать масштабность происходящего.

Материальный знак - *монтаж* в произведении неигрового киноискусства играет важную роль. Именно при монтаже можно заметить истинную позицию режиссёра.

В данном кинопроизведении режиссёром используется один из подвидов *сравнительного* монтажа – ассоциативный монтаж. При этом виде монтажа используются кадры и эпизоды, вызывающие у зрителя определенные ассоциации, образы, сравнения³². Демонстрируя городские небоскрёбы и высокие деревья, двух обезьян и два каменных бюста человеческих лиц, режиссёр пытается вызвать у зрителя сравнительные ассоциации, и у него это получается. Этим способом создаётся понимание того, что все мы равны и похожи – *«С точки зрения эволюции, люди – лишь другой вид. Мы думаем, что уникальны, но эволюционная биология считает каждый вид уникальным»*. Примечательно, что Сьюзан Кучера, используя различные кадры из других видео, применяет *перекрёстный* монтаж. Это один из видов *параллельного* монтажа, позволяющий объединить разные события в один сюжетный ход. Когда респонденты говорят своё мнение, это подкрепляется эпизодами, их голос постепенно становится закадровым, а происходящее на экране визуализирует вербальную составляющую фильма.

³² Соколов А.Г. Монтаж: телевидение, кино, видео. Часть 1 2-е изд. — М.: Изд. А. Дворников, 2005. — 246 с.

Следующими материальными знаками, вступающими в диалог со зрителем, являются свет и тень, а так же цвета. Фильм представлен зрителю в светлых тонах – все детали чётко видны.

Различные *цвета* в произведении по-разному влияют на зрителя. В данном кинопроизведении преобладает *зелёный* цвет. Зелёный цвет во многих своих значениях является цветом жизни. Прежде всего это связано с преобладающим цветом растений (наличие пигмента хлорофилла). А так как в фильме превалирует экологическая тема, природа демонстрируется зрителю достаточно часто. Более того, зелёный цвет, согласно теории Витторио Стораро³³, соотносившего цвета и фазы развития индивида, зелёный является цветом знания. И это неслучайно, ведь в киноленте социальными актёрами стали авторитетные научные деятели. Вторым доминирующим цветом можно назвать *синий*, либо его оттенок – *голубой*. Режиссёр призывает зрителя быть разумным, именно это подтверждает *синий* цвет. Наша Земля буквально окутана синим цветом, что часто демонстрируется в фильме. Синий – цвет чего-то, что превосходит человека, в то время, как люди уже давно считают, что они «высшая раса» на планете. Мощная сила мирового океана способна уничтожить всё на своём пути – это освещается в киноленте. *Белый* цвет – сумма всех цветов, а значит цвет жизни, в целом. Так, в очередной раз, как и в названии фильма, заостряется внимание на жизни.

Воздействие цвета и света поддерживается действием звука. *Вербальная составляющая* имеет большое значение для понимания этого кинопроизведения. *Закадровый голос* – голос продюсера фильма Джеффа Бриджеса, он не давит на зрителя, не заставляет принять его точку зрения, он действует спокойно, поясняя происходящее. Респонденты, чей голос тоже время от времени становится закадровым, используют научную терминологию, что заставляет не сомневаться в их словах. *Музыка* была написана известными американскими композиторами Кифесом Чанция и Бобом Холройдом. Так как в

³³ Storaro V. Writing with light. Part. II. Colors. Electa, Accademiadell'immagine. Milan, 2002. – 332 p.

фильме преобладает интервью, внимание на музыке не особо заостряется, она является больше фоновой и позволяет слышать голос и звуки природы.

Так были определены и проанализированы основные материальные знаки произведения неигрового киноискусства «Жизнь в прошедшем будущем» Сьюзан Кучеры. Материальные знаки влияют на знаки остальных уровней, являясь основой для их раскрытия. Они формируют у зрителя восприятие главной идеи фильма часто на уровне неосознанного восприятия, их фундаментальные значения не зависят от определенного контекста, а их восприятие не ограничено лингвистическими, образовательными и прочими рамками.

Индексные знаки

Индексные знаки в киноискусстве – это персонажи, каждый из которых обладает самостоятельным значением, влияющим на целостный знаковый контекст. *Индексные знаки* – персонажи неигрового кино – могут быть определены понятием «действующие лица».

Первым действующим лицом, вступающим в диалог со зрителем, является Джефф Бриджес. В самом начале камера фокусируется крупным планом на задумчивом лице Дж. Бриджеса, и он начинает свой рассказ. Слова рассказчика становятся неким вступлением к представленному в фильме. Джефф Бриджес приобретает качество «человека повествующего». Он, словно учитель, объясняет своим ученикам – зрителям – происходящее. Этот знак-индекс выступает в роли субъекта, ведущего рассказ.

В фильме представлены интервью с двадцатью одним научным деятелем. Вообще, каждый из них, по мере появления на экране, идентифицируется титрами с именем, фамилией и регалиями. Однако слова каждого постепенно дополняют друг друга и становятся единым рассказом. Тогда возникает новое качество – «научное сообщество» - люди, которые разбираются в теме, осознают проблемы и предлагают пути их решения. Также индексными

знаками выступают предметы, находящиеся за спинами научных деятелей, часто так или иначе их характеризующие. К примеру, астронавт Пирс Джон Селлерс даёт интервью на фоне фотографии человека в скафандре, что визуально определяет его принадлежность к космосу.

Не один раз режиссёр заостряет внимание зрителя на Землю – планету обитания. Земля является и объектом, и субъектом одновременно. Все действия человека влияют на планету, но в то же время, Земля так же имеет влияние на человечество.

В качестве объекта, используемого человечеством-субъектом, нередко демонстрируется мусор. Он буквально вываливается на зрителя, чтобы показать, как он уродует нашу природу. Для этого использовались и кадры, где внутри умершей птицы всё тот же мусор. Такие кадры заставляют зрителя задуматься об антропологическом влиянии на окружающую среду.

Модель эталонного человека

Каждое действующее лицо произведения неигрового кино способствует сложению целостной модели эталонного человека, которую презентует кинопроизведение.

В фильме «Жизнь в прошедшем будущем» модель эталонного человека рождается через индексацию зрителя на самого себя. Видя происходящее в кадре отсутствие порядка для необходимой организации жизни на земле, человек-зритель должен провести рефлекссию на самого себя. Однако из-за активного вербального влияния на зрителя, кинолента предоставляет возможность человеку идентифицировать эталонного зрителя не только посредством визуальной составляющей. Данное произведение активно действует на чувства и эмоции зрителя, как визуально, так и вербально, поэтому он в состоянии определить, каким должен быть эталонный человек, чтобы предотвратить негативное влияние человечества на биосферу Земли.

Набор индексных знаков формируется в соответствии с методом, в котором снимается неигровое кино. Так, в данном произведении неигрового киноискусства формируются знаки-индексы в соответствии с такими методами, как объяснения и соучастия. С помощью индексных знаков была определена модель эталонного зрителя кинопроизведения.

Иконические знаки

Третья стадия кинокоммуникации: синтезирование знаков-индексов в единое иконическое целое. Каждый кадр являет собой целостность взаимодействующих знаковых элементов.

Посредством иконических знаков произведение демонстрирует зрителю связи, существующие между персонажами.

Фильм «Жизнь в прошедшем будущем» строится в соответствии с диалогичной структурой. *Диалог* прослеживается на протяжении всего кинопроизведения: начиная с диалога фильма со зрителем, продолжая диалогом интервьюера с респондентами и заканчивая диалогичностью ответов по поводу сложившейся ситуации. Вообще вся система бытия диалогична, однако постепенно диалоги посредством монтажа сливаются в один, так диалог приобретает новое качество – *монолог*. Это свидетельствует о том, что сколько бы мнений не было, выход из сложившейся экологической ситуации один.

Слияние таких индексных знаков, как «земля» и «мусор», демонстрирует иконическое понятие «засорение». Это то, как человек поступает с местом своего обитания.

Равноценность – иконический знак, который демонстрируется с помощью ассоциативного монтажа. Часто в фильме представлены индексные знаки – животные, люди и растения, демонстрирующиеся с помощью многократной экспозиции – формируют значение равноценности. Все – равноценны, ни один из выживших видов не является особенным – это то, о чём нельзя забывать.

Объект-языковое взаимодействие, как и все прочие этапы кинокоммуникации, определяется методом, в котором выполнен неигровой фильм.

Объект-язык произведения неигрового киноискусства «Жизнь в прошедшем будущем», на котором оно говорит со своим речевым партнёром-кинозрителем, определяется как интервью. Режиссёр ставит себе задачи: определить проблему, задать вопросы респондентам, донести её до масс посредством демонстрации полученных ответов от респондентов. Автор аргументирует и выстраивает свою позицию через систему фактов – отрывков фильма, ответов респондентов. Определённо, монтаж и авторская задумка играют большую роль, так как зритель не знает, какие вопросы были заданы респондентам, как и не знает о том, были ли как-то отредактированы их ответы. Что в очередной раз доказывает присутствие в фильме метода соучастия – режиссёр – активный участник кинопроцесса и постпроизводства.

Благодаря иконическим знакам произведения неигрового киноискусства, зритель понимает значимость и масштаб представленной проблемы антропологического влияния на биосферу. Объект-язык произведения нацелен на продвижение идеи фильма в массы, его целью является задействование большого количества человек.

Определение идеи и функций произведения неигрового киноискусства «Жизнь в прошедшем будущем» Сюзан Кучеры.

Актуально-исторический аспект основной идеи произведения неигрового киноискусства

После просмотра фильма становится понятно, что на данный момент биосфера Земли находится в плачевном состоянии. Фильм не просто говорит о том, что в мире заканчивается нефть, он пытается донести об изменении длительных отношений человечества со всеми видами сбора и использования энергии. Наши предки тратили 90 процентов своего времени на сбор энергии,

чтобы остаться в живых, только после появления сельского хозяйства и одомашнивания животных человечество смогло накопить избыточные запасы этой энергии, что привело через много веков к миру, в котором (если рассматривать богатство как абстракцию энергии) некоторые виды не способны выжить, а некоторые имеют гораздо больше, чем могли бы использовать. Со временем человечество стало меньше затрачивать энергии на добычу пропитания, сейчас всё в открытом доступе, а потому лишняя энергия стала уходить не в то русло. В это ненужное русло входят и издевательства над животными, и загрязнение окружающей среды, и беспричинное растрачивание ресурсов. Всё это убивает планету в настоящий момент. Этот фильм задаёт вопрос: «Есть ли у человечества шанс на спасение планеты Земля?» Очевидно, что без привлечения внимания большинства землян, этого шанса не будет. Именно поэтому возникает такой фильм, как «Жизнь в прошедшем будущем», в надежде, что жизнь в будущем нашего прошлого когда-нибудь станет прошлым будущего нашей планеты. Актуальность этой идеи состоит в том, что, упростив жизнь себе, человек тем самым усложнил её не только своему месту обитания, но и всем остальным живым организмам.

Общечеловеческий компонент основной идеи произведения неигрового киноискусства

Общечеловеческий уровень основной идеи фильма позволяет кинозрителям неигрового кино подняться к осознанию актуальности рассказанных и показанных событий для индивидуальной картины мира.

Фильм «Жизнь в прошедшем будущем» не бросает вызов зрителям с главной задачей изменения мира, однако он призывает к изменению себя. Он просит зрителей заглянуть внутрь себя и проверить, не путают ли они то, что им нужно, с тем, что они желают, и наоборот. Кинопроизведение спрашивает зрителя: «Что он может сделать сегодня, чтобы будущее стало таким, каким зритель хочет видеть его завтра?»

«Жизнь в прошедшем будущем» - это не экологический документальный фильм, который ругает человеческую расу, тыкая пальцем в отвращении. Во время просмотра зрители не будут чувствовать себя так, будто режиссер создал фильм с чувством вины в его сообщении. Скорее, Сьюзан Кучера создает просветительский фильм, чтобы предоставить зрителям знания, которые дают им возможность изучить свою собственную жизнь, решить для себя, что они действительно могут сделать, чтобы внести свой вклад в борьбу с растущей проблемой в обществе и мире. Со знанием приходит сила, а с этой новой силой понимание того, что нужно.

Функция произведения неигрового киноискусства

Итогом анализа произведения неигрового киноискусства является достижение фильмом своего предназначения. Неигровое кинопроизведение «Жизнь в прошедшем будущем» предназначает себя для выполнения просветительской функции. Произведение помогает зрителю узнать множество полезной информации, увлекательных фактов, а также краткие обзоры многих произведённых человеком вещей, способствующих нынешним глобальным кризисам. Фильм не призывает к скорейшим действиям, но заставляет размышлять о том, на какие жертвы, пусть даже самые незначительные, готово человечество, чтобы спасти планету Земля.

Данное произведение неигрового киноискусства создавалось для того, чтобы показать зрителю существующую экологическую проблему. В ходе анализа произведения неигрового киноискусства «Жизнь в прошедшем будущем» Сьюзан Кучеры были исследованы все знаковые системы. Определена модель эталонного человека – способного индексировать происходящее на экране через себя и рефлексировать. Раскрыта основная идея фильма посредством фиксации функции кинопроизведения и определения актуальноисторического и общечеловеческого компонентов основной идеи произведения. Эта идея заключается в том, чтобы дать возможность зрителю изучить свою собственную жизнь, решить для себя, что они действительно

могут сделать, чтобы внести свой вклад в борьбу с проблемами окружающей среды, вызванными антропологическим влиянием.

2.3 Сходства и различия в демонстрации экологической темы в фильмах «Земляне – эксплуатация животных» Шона Монсона и «Жизнь в прошедшем будущем» Сьюзан Кучеры

Эта глава посвящена сравнению произведений неигрового киноискусства.

Бесспорно, для того, чтобы сравнить два фильма потребуется сделать сравнительные выводы согласно всем знаковым системам. Так как оба фильма – неигровые – сначала требуется сравнить *методы и модели*. В фильме «Земляне» представлены 3 метода, согласно которым строится всё повествование: объяснения, наблюдения и демонстрации. В киноленте «Жизнь в прошедшем будущем» можно проследить 2 метода: объяснения и соучастия. Получается, что метод объяснения характерен для неигровых фильмов на экологическую тему, это неслучайно, ведь такую сложную вещь, как экология, определённо, нужно пояснить заинтересованному зрителю. В каждом фильме было использовано по 2 неигровых схемы – модели – защиты и расследования. Оба произведения киноискусства представили зрителю проблему, доказательства, свидетельства и пути решения проблемы, что делает экологическое кино похожим на некий детектив.

Из определения методов и моделей произведений неигрового киноискусства складывается специфика понимания знаковых систем. Первыми в диалог со зрителем вступают *материальные знаки*. Намеренно в обоих анализах были рассмотрены одинаковые материальные знаки, чтобы определить их поведение в разных фильмах. Поведение киноглаза в произведениях абсолютно разное, если в «Землянах» он подвижен и выступает в роли активного наблюдателя, то в фильме Сьюзан Кучеры киноглаз статичен и нейтрален. Оба режиссёра для своих фильмов выбрали сравнительный монтаж, используя его разные подвиды. Свет и тень представлены по-разному: в фильме «Жизнь в прошедшем будущем» картинка яркая, всё доступно

зрительскому взгляду, что в очередной раз, говорит о просветительском характере фильма, «Земляне» в свою очередь предстали перед зрителем в тёмных тонах. Главенствующие цвета в кинолентах разные: красный и зелёный, однако синий – цвет, часто фигурирующий в обоих фильмах. Закадровый голос представлен по-разному – это соответствует идеям фильмов. В «Землянах» тон назидательный, в «Жизни» - поясняющий.

Индексные знаки, очевидно, всегда будут разными. Однако и здесь в фильмах есть небольшое сходство – качества «человек рассказывающий» и «человек повествующий» имеют определённый фундамент, свойственный для большинства неигровых фильмов.

Модель эталонного человека в обоих фильмах рождается через индексацию зрителя на самого себя. Способы заставить зрителя рефлексировать разные – в «Землянах» это активное визуальное воздействие, во втором же фильме – вербальное.

Исходя из того, что схожих знаков-индексов в фильмах нет, *иконические знаки* тоже представлены разные. *Объект-языки* кинопроизведений также разные. В «Землянах» - это репортаж и журнальная статья, а в фильме «Жизнь в прошедшем будущем» - объект-язык интервью. Это обусловлено главными задачами для каждого фильма.

Основные идеи фильмов имеют разные цели: у фильма Шона Монсона была цель побудить зрителя к скорейшим действиям, а Сьюзан Кучера выбрала иной путь – рефлексии, просто заставить зрителя задаться определёнными вопросами, не изменить мир, но изменить себя.

Неигровой фильм «Земляне – эксплуатация животных» предназначает себя для выполнения функции раскрытия правды. Произведение помогает зрителю открыть глаза на происходящее, показывает правду, хоть и горькую. Кинопроизведение «Жизнь в прошедшем будущем», в свою очередь, выполняет просветительскую функцию. Фильм помогает зрителю узнать множество полезной информации, увлекательных фактов, узнать себя, а также краткие

обзоры многих произведённых человеком вещей, способствующих нынешним глобальным кризисам.

2.4 Тенденции развития экологического кино

Подробно рассмотрев два фильма XXI века на экологическую тему, проанализировав их, удалось понять то, что абсолютно разные фильмы могут быть схожи, и то, что даже, если фильмы сняты по одной теме, они могут иметь множество различий.

Представленные фильмы разных годов – один из начала века, другой же появился совсем недавно. Способы демонстрации человеческого влияния на биосферу абсолютно разные. Если в первом фильме режиссёр занимает позицию обвинителя, то во втором – режиссёр более нейтрален к происходящему и ставит перед собой задачу – сообщить, показать, рассказать, пояснить.

В общем, если в начале века Шон Монсон не побоялся никого обидеть, поразил всех своей съёмкой скрытой камерой, сделал свой фильм действительно шокирующим, то Сьюзан Кучера пошла путём меньшего сопротивления, сделав фильм таким, который не будет запрещён, который не будет никого обвинять, но при этом заставит задуматься, благодаря мнениям экспертов и документальным вставкам.

Что касается тенденций развития неигрового кино на экологическую тему, они определены:

1) На данный момент и в ближайшее время зрителю всё так же будет интересна проблема, представленная в фильме, а значит его художественная ценность.

2) В экологическом кино всё более обращается внимание на антропологическое влияние на биосферу.

3) Кадры становятся всё более красочными, а так же используются новые технологии, например 3D.

4) Важно, чтобы проблема, представленная в экологическом фильме, была хорошо проработана режиссёром.

5) Более мощное включение женщин в процесс – это необходимо. Возрастает популярность женщин-режиссёров.

6) Современная технология экологического кинематографа возрастает в качестве.

Таким образом, определены тенденции развития экологического кино. Они не уступают тенденциям развития неигрового кино, в целом.

Выводы второй главы

В данной главе был проведён анализ двух фильмов XXI века на экологическую тематику. Удалось выяснить, что хотя кинопроизведения и были созданы в одном столетии, в них представлены достаточно разные взгляды на существующие экологические проблемы. Фильм Шона Монсона «Земляне – эксплуатация животных» демонстрирует откровенное недовольство поступками человечества в отношении животных, подкрепляя это ужасающими кадрами насилия. «Жизнь в прошедшем будущем» - кинолента Сьюзан Кучеры – не обвиняет человечество, она относится к нему, словно к ребёнку, несведущему, что он творит. Тогда фильм вызывается помочь понять и разузнать, что творится руками человека, а узнав, человек должен решить для себя, что ему следует делать дальше. Поведение киноглаза в произведениях разное: в «Землянах» он подвижен и выступает в роли активного наблюдателя, а в фильме Сьюзан Кучеры киноглаз статичен и нейтрален. Свет и тень представлены по-разному: в фильме «Жизнь в прошедшем будущем» картинка яркая, всё доступно зрительскому взгляду, «Земляне» в свою очередь предстали перед зрителем в тёмных тонах. Отличаются киноленты по своим функциям и способам демонстрации экологических проблем. Один выбрал для себя функцию раскрытия правды, посредством демонстрации жутких сцен убийств животных. Другой включил в себя просветительскую функцию и продемонстрировал зрителю множества интервью с научными деятелями разных областей. Объект-языки кинопроизведений также разные. В «Землянах»

- это репортаж и журнальная статья, а в фильме «Жизнь в прошедшем будущем» - объект-язык интервью.

Не смотря на явные различия, проявились и сходства в отношении модели эталонного зрителя, а также в использовании некоторых технических средств в создании фильма. Модель эталонного человека для каждого фильма хоть и своя, но схожа. Эталонный человек – это тот, кто может рефлексировать, способный на изменение себя и мира. В техническом плане фильмы схожи, а потому материальные знаки у них похожи. Оба режиссёра для своих фильмов выбрали сравнительный монтаж, используя его разные подвиды. Оба фильма актуальны в настоящее время, потому как их цель – заставить зрителя обратить внимание на окружающий мир и что он для этого мира делает. В каждом фильме было использовано по 2 неигровых схемы – модели – защиты и расследования. Оба произведения киноискусства представили зрителю проблему, доказательства, свидетельства и пути решения проблемы.

Исходя из сравнения двух неигровых фильмов на экологическую тему, были выявлены тенденции развития экологического кино: глубокая актуальная тема, включающая антропологическое влияние, высокое качество, интересные кадры, интерсекциональность.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Целью данного исследования было выявить особенности демонстрации экологической проблемы в неигровом кино XXI века на материале анализа фильмов «Земляне – эксплуатация животных» Ш. Монсона и «Жизнь в прошедшем будущем» С. Кучеры. Для достижения поставленной цели были выполнены следующие задачи.

Прежде всего необходимо было рассмотреть понятия «неигровое кино» и «экологическая тема». Систематизировав и проанализировав понятия, был подведён итог, что они многогранны. В исследовании было выявлено, что «неигровой» фильм и «документальный» не являются тождественными. Неигровые фильмы – это портреты реальной жизни, использующие её в качестве сырья. Посредством анализа понятия «экологическая тема», выяснилось, что экологическая тема – это та, в которой освещаются экологические аспекты того или иного вида. Эти понятия были разобраны благодаря анализу уже имеющейся литературы, написанной на данные темы. Это позволило перейти к следующей задаче, а именно к выявлению особенностей неигрового кинематографа XXI века. Таким образом, исследование показало, что в XXI веке обозначились новые векторы развития неигрового кино в разных странах. Азиатское кино выбрало своё собственное своеобразное направление. В других странах появился новый ориентир – США. Однако бесспорно то, что сейчас неигровое кино достигло своего беспрецедентного пика.

Далее было необходимо рассмотреть специфику демонстрации экологической темы в неигровом кино. За основу были взяты теоретические исследования, в которых экологическая тема рассматривалась с хронологической точки зрения: на момент XX и XXI веков. Если в XX веке кинематографисты не особо заикливались на влиянии человека на окружающую среду, то сейчас на это обращается особое внимание. Итак, в XXI веке экологические фильмы приняли более серьёзную окраску. Это позволило

определить, что экологическая тема в кино – это демонстрация природы в разных аспектах – наблюдения, слияния с природой, а так же демонстрация существующих экологических проблем.

Следующей задачей было провести методологический анализ демонстрации экологической темы в произведении неигрового киноискусства «Земляне – эксплуатация животных» Шона Монсона. Данное произведение неигрового киноискусства создавалось для того, чтобы воодушевить и побудить зрителя к конкретным действиям. В ходе анализа киноленты были исследованы все знаковые системы, определены методы и модели демонстрации поставленной экологической проблемы. Определена модель эталонного человека, раскрыта основная идея фильма посредством фиксации функции кинопроизведения и определения актуально-исторического и общечеловеческого компонентов основной идеи произведения. Эта идея заключается в негативном антропологическом влиянии на биосферу Земли путём расизма со стороны человека по отношению к животным. Затем был проведён методологический анализ демонстрации экологической темы в фильме «Жизнь в прошедшем будущем» Сьюзан Кучеры. Этот фильм создавался для того, чтобы продемонстрировать зрителю существующую экологическую ситуацию. В ходе анализа произведения неигрового киноискусства «Жизнь в прошедшем будущем» Сьюзан Кучеры были исследованы все знаковые системы. Определена модель эталонного человека – способного индексировать происходящее на экране через себя и рефлексировать. Главная идея кинопроизведения заключается в том, чтобы дать возможность зрителю изучить свою собственную жизнь, решить для себя, что они действительно могут сделать, чтобы внести свой вклад в борьбу с проблемами окружающей среды, вызванными антропологическим влиянием.

Итоговыми задачами стали: выявление сходств и различий в демонстрации экологической темы в обоих произведениях неигрового киноискусства, а также определение тенденций развития экологического неигрового кино. В исследовании удалось выяснить, что хотя

кинопроизведения и были созданы в одном столетии, в них представлены достаточно разные взгляды на существующие экологические проблемы. Фильм Шона Монсона «Земляне – эксплуатация животных» демонстрирует откровенное недовольство поступками человечества в отношении животных, подкрепляя это ужасающими кадрами насилия. «Жизнь в прошедшем будущем» - кинолента Сьюзан Кучеры – не обвиняет человечество, она относится к нему, словно к ребёнку, несведущему, что он творит. Тогда фильм вызывается помочь понять и разузнать, что творится руками человека. Отличаются киноленты по своим функциям и способам демонстрации экологических проблем. Один выбрал для себя функцию раскрытия правды, посредством демонстрации жутких сцен убийств животных. Другой включил в себя просветительскую функцию и продемонстрировал зрителю множества интервью с научными деятелями разных областей. Объект-языки кинопроизведений также разные. В «Землянах» - это репортаж и журнальная статья, а в фильме «Жизнь в прошедшем будущем» - объект-язык интервью.

Не смотря на явные различия, проявились и сходства в отношении модели эталонного зрителя, а также в использовании некоторых технических средств в создании фильма. Более того, хотя в фильмах представленные разные экологические проблемы, они всё равно связаны с антропологическим влиянием. Модель эталонного человека для каждого фильма хоть и своя, но схожа. Эталонный человек – это тот, кто может рефлексировать, способный на изменение себя и мира. В техническом плане оба режиссёра для своих фильмов выбрали сравнительный монтаж, используя его разные подвиды. Оба фильма актуальны в настоящее время, потому как их цель – заставить зрителя обратить внимание на окружающий мир и что он для этого мира делает. В каждом фильме зрителю представлена проблема, доказательства, свидетельства и пути решения проблемы.

Исходя из сравнения двух неигровых фильмов на экологическую тему, были выявлены тенденции развития экологического кино: глубокая актуальная

тема, включающая антропологическое влияние, высокое качество, интересные кадры, интерсекциональность.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Абдулаева З. Постдок. Игровое/неигровое. — М.: Новое литературное обозрение, 2011. — 480 с.
2. Аль-Хаким М.А. Развитие киноискусства и философия кинематографа/ М.А. Аль-Хаким // Молодой учёный. — 2015 г. - №4 — С. 741-744 — Режим доступа: <https://moluch.ru/archive/84/15755/>
3. Баблевская С. А. Неигровое кино: от вымысла к мифотворчеству // Проблемы филологии, культурологии и искусствоведения в свете современных исследований. 2016. — С. 16-19
4. Баблевская С.А. “Охота за реальностью”: скрытая камера в документальном кино // Успехи современной науки и образования. — С., 2017. — 120-123 с.
5. Воробьева, Е. С. Введение в экологию. Наша прекрасная планета. — М., 2015. - 597 с.
6. Делёз Ж. Кино. — М.: Ад Маргинем, 2019. — 560 с.
7. Джулай Л. Документальный иллюзион: Отечественный кинодокументализм — опыты социального творчества. 2-е изд. доп. и перераб. — М.: Материк, 2005. — 240 с.
8. Добротворский Сергей «Кино на ощупь» - Россия, Санкт-Петербург: Сеанс, 2005. — 544 с.
9. Долин Антон Мировое кино. Тенденции двадцать первого века // СЕАНС № 65. СО ВСЕМИ ОСТАНОВКАМИ — М., 2016.
10. Жолдасбеков А.А., Сихимбаева Ж.С., Шынгысбаева Ж.А. Исследования проблем экологического образования студентов // Современные проблемы науки и образования. [Электронный ресурс]— 2012. — Режим доступа: <https://science-education.ru/ru/article/view?id=5624>
11. Жуковский В.И., Копцева Н.П. Пропозиции теории изобразительного искусства — Красноярск: Крас. гос. ун-т, 2004. — 266 с.

12. Зарецкая А. Н. Особенности реализации подтекста в кинодискурсе: статья/ А. Н. Зарецкая; Вестник Челябинского государственного университета – №16/ 2008 г.

13. Изучение экологических проблем // История взаимоотношений в системе «природа-общество». [Электронный ресурс] – 2017. – Режим доступа: https://vuzlit.ru/1268069/izuchenie_ekologicheskikh_problem

14. Колодина Е. А. Статус кинодиалога в ряду соположенных понятий: кинодиалог, кинотекст, кинодискурс: статья/ Е. А. Колодина; Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского – № 2-1/ 2013 г.

15. Комуцци Л. В. Какие истории рассказывают сегодня телевидение в России и США? // Век информации. — 2016. — № 2. — С. 137–142.

16. Кувшинова Мария. Кино как визуальный код — СПб.: Мастерская «Сеанс», 2014. — 304 с.

17. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. — Таллин: Ээсти Раамат, 1973. — 92 с.

18. Малькова Л. Ю. Современность как история. Реализация мифа в документальном кино. — М.: Материк, 2002. — 188 с.

19. Николс Билл «Введение в документалистику» - Блумингтон: Издательство Индианского университета, 2001 г. – 138с.

20. Новикова А. Современные телевизионные зрелища: истоки, формы и методы воздействия. — СПб.: Алетейя, 2008. — 208 с.

21. Понятие и сущность экологической проблемы // Теоретические основы исследования экологических проблем. [Электронный ресурс] – 2014. – Режим доступа: https://studwood.ru/1181649/ekologiya/teoreticheskie_osnovy_issledovaniya_ekologicheskikh_problem

22. Прожико Г.С. Концепция реальности в экранном документе. - М.: ВГИК, 2004. - 454 с.

23. Прожико Г.С. Экран мировой документалистики (очерки становления языка зарубежного документального кино) – М.: ВГИК, 2011 – 320 с.

24. Прожико, Г., Фирсова, Д. «Летописцы нашего времени. Режиссеры документального кино». — Москва: Искусство. 1987 г
25. Пронин А. А. От хроноса к кайросу: смена временной парадигмы в портретной документалистике // Журналистика XXI века: к правде жизни. — СПб., 2014. — С. 226–232.
26. Пронин А.А. Документальный фильм как публицистический нарратив: структура, функции, смысл – Санкт-Петербург: Диссертация на соискание ученой степени доктора филологических наук – 2016 - 360с.
27. Пронин А.А. Mass-док: презумпция нарративности. ИД «Петрополис», Санкт-Петербург, 2016. — 244 с.
28. Сальникова Е.В. Феномен визуального: от древних истоков к началу XXI века – М.: Прогресс-Традиция, 2013. – 616 с.
29. Современные проблемы экологии и природопользования / Н.В. Барановская, Т.В. Усманова, И.А. Матвиенко / Под общ. ред. Н.В. Барановской – Томск: Изд-во Томского политехнического университета, 2013. – 192 с.
30. Соколов А.Г. Монтаж: телевидение, кино, видео. Часть 1 2-е изд. — М.: А. Дворников, 2005. — 246 с.
31. Соколов В.С. Киноведение как наука – М.: Канон+РООИ "Реабилитация", 2010. – 416с.
32. Тарасова М. В. Теория и практика диалога зрителя и произведения искусства – Красноярск: Сиб. Федер. ун-т, 2015. – 236 с.
33. Тарасова М. В., Жуковский В. И. Коммуникативные основы художественной культуры – Красноярск: Сиб. Федер. ун-т, 2010 – 109 с.
34. Трусевич Е. С. Неигровое кино в интернете, ТВ и киноэкране: особенности восприятия // Вестник электронных и печатных СМИ 2016. – С. 100-113 с.
35. Фридман В.С. Глобальный экологический кризис. – М.: МГУ – 2017. - 448 с.
36. Хибард Мэтт Comparing Documentary Styles: Cinéma Vérité to Modern Docs // The Beat – S., 2015.

37. Шон Монсон "Земляне"/ "Earthlings" [электронный ресурс], 2012г. – Режим доступа: <http://www.liveinternet.ru/community/879104/post144449556/>
38. Aitken, Ian (ed.). Encyclopedia of the Documentary Film. – New York: Routledge, 2005. – 1513 p.
39. Aufderheide Patricia Documentary Film: A Very Short Introduction – Oxford: Oxford University Press, 2007. – 147 с.
40. Bernard, Sheila Curran. Documentary Storytelling for Film and Videomakers. Boston: Focal Press, 2004. – 89 p.
41. CRITIC REVIEWS FOR LIVING IN THE FUTURE'S PAST. [Электронный ресурс] – 2018. – Режим доступа: https://www.rottentomatoes.com/m/living_in_the_futures_past_2018
42. Cunningham, Megan. The Art of the Documentary. Berkeley: New Riders, 2005. – 351 p.
43. Documentary film. [Электронный ресурс] – Режим доступа: https://en.wikipedia.org/wiki/Documentary_film
44. Ellis, Jack C., and Betsy A. McLane. A New History of Documentary Film. – New York: Continuum International, 2005. – 385 p.
45. Grant Barry Keith. (ed.) Schirmer Encyclopedia of Film. Volume 1: Academy Awards. – S.: Thomson-Gale, 2007. — 393 p.
46. Jeff Bridges produces and narrates a big-picture doc about where humanity is headed. [Электронный ресурс] – 2018. – Режим доступа: <https://www.hollywoodreporter.com/review/living-futures-past-1149757>
47. Jeff Todd Titon. Review: Style and Meaning in Contemporary Documentary Film. – Boone: Appalachian Journal, 1992. – 55 p.
48. LIVING IN THE FUTURE'S PAST: An Exquisite View into Human Evolution & the Climate Crisis [Электронный ресурс] – 2018. – Режим доступа: <https://www.filminquiry.com/living-in-the-futures-past-2018-review/>
49. Monaco James. How to Read a Film: The World of Movies, Media, Multimedia: Language, History, Theory // 3rd Edition. — U.: Oxford University Press, 2000. — 672 p.

50. NATION EARTH is the independent production company responsible for the films EARTHLINGS & UNITY [электронный ресурс], 2005 г. – Режим доступа: <http://www.nationearth.com/>

51. Saunders, Dave. Documentary: The Routledge Film Guidebook. – London: Routledge, 2010. – 140 p.

52. Saunders, Dave. Direct Cinema: Observational Documentary and the Politics of the Sixties. – London: Wallflower Press, 2007. – 224 p.

53. Storaro V. Writing with light. Part. II. Colors. Electa, Accademiadell'immagine. Milan, 2002. – 332 p.

ПРИЛОЖЕНИЕ А

Кадры из фильма «Земляне – эксплуатация животных», 2004 г., режиссёр Ш. Монсон



Рисунок А.1 – Съёмка скрытой камерой (кадр из фильма «Земляне – эксплуатация животных»)



Рисунок А.2 – Красный – цвет крови (кадр из фильма «Земляне – эксплуатация животных»)

ПРОДОЛЖЕНИЕ ПРИЛОЖЕНИЯ А



Рисунок А.3 – Индексный знак – нож (кадр из фильма «Земляне – эксплуатация животных»)



Рисунок А.4 – Истинные места обитания животных (кадр из фильма «Земляне – эксплуатация животных»)

ПРОДОЛЖЕНИЕ ПРИЛОЖЕНИЯ А

Кадры из фильма «Жизнь в прошедшем будущем», 2018 г., режиссёр С. Кучера



Рисунок А.5 – Крупный план лица Джеффа Бриджеса (кадр из фильма «Жизнь в прошедшем будущем»)



Рисунок А.6 – Сцена с фотографией человека в скафандре (кадр из фильма «Жизнь в прошедшем будущем»)

ПРОДОЛЖЕНИЕ ПРИЛОЖЕНИЯ А

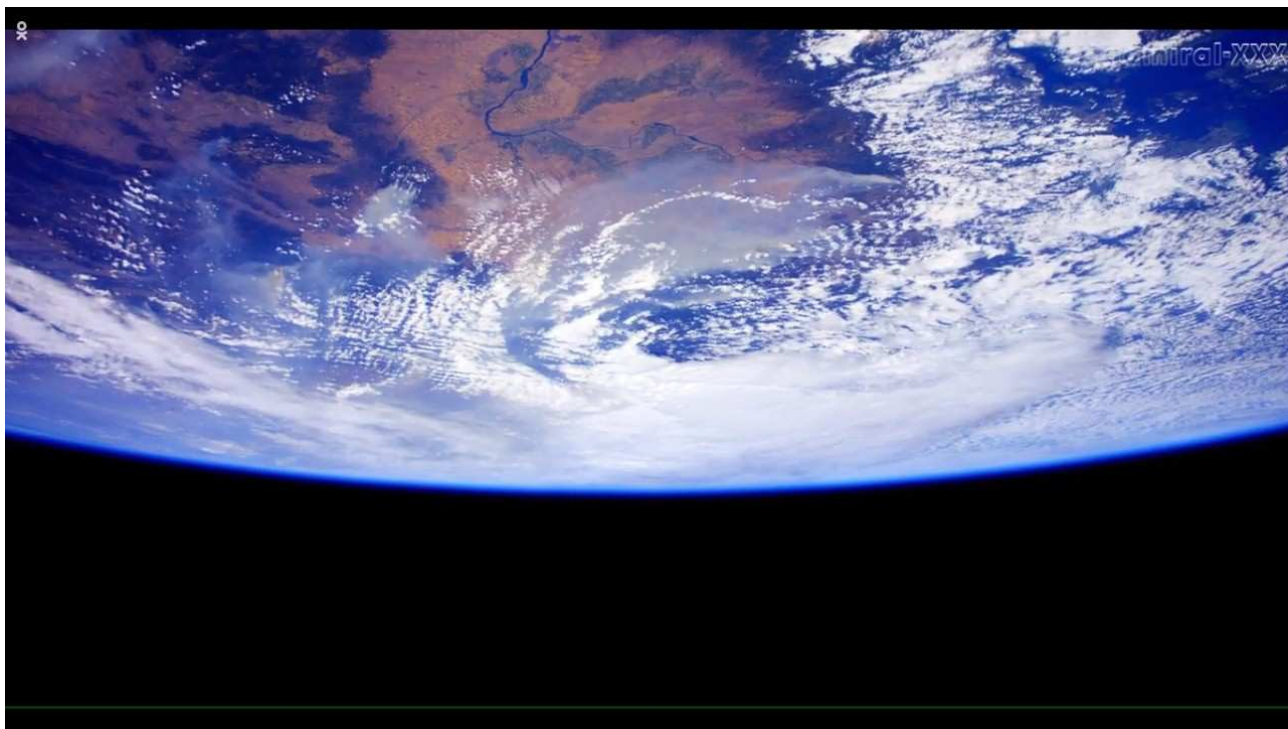


Рисунок А.7 – Индексный знак – планета Земля (кадр из фильма «Жизнь в прошедшем будущем»)



Рисунок А.8 – Объект – мусор (кадр из фильма «Жизнь в прошедшем будущем»)

ПРОДОЛЖЕНИЕ ПРИЛОЖЕНИЯ А



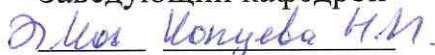
Рисунок А.9 – Умершая птица с мусором внутри (кадр из фильма «Жизнь в прошедшем будущем»)

Федеральное государственное автономное
образовательное учреждение высшего образования
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Гуманитарный институт
Кафедра культурологии

УТВЕРЖДАЮ

Заведующий кафедрой

 Копыева Н.М.

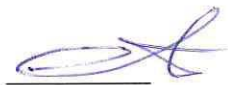
« 11 » 07 20 19 г.

БАКАЛАВРСКАЯ РАБОТА

50.03.01 Искусства и гуманитарные науки

ЭКОЛОГИЧЕСКАЯ ТЕМА В НЕИГРОВОМ КИНО XXI ВЕКА НА
МАТЕРИАЛЕ АНАЛИЗА ФИЛЬМОВ «ЗЕМЛЯНЕ – ЭКСПЛУАТАЦИЯ
ЖИВОТНЫХ» Ш. МОНСОНА И «ЖИЗНЬ В ПРОШЕДШЕМ БУДУЩЕМ» С.
КУЧЕРЫ

Руководитель



канд. филос. наук А.В. Кистова

Выпускник



Т.А. Макарова